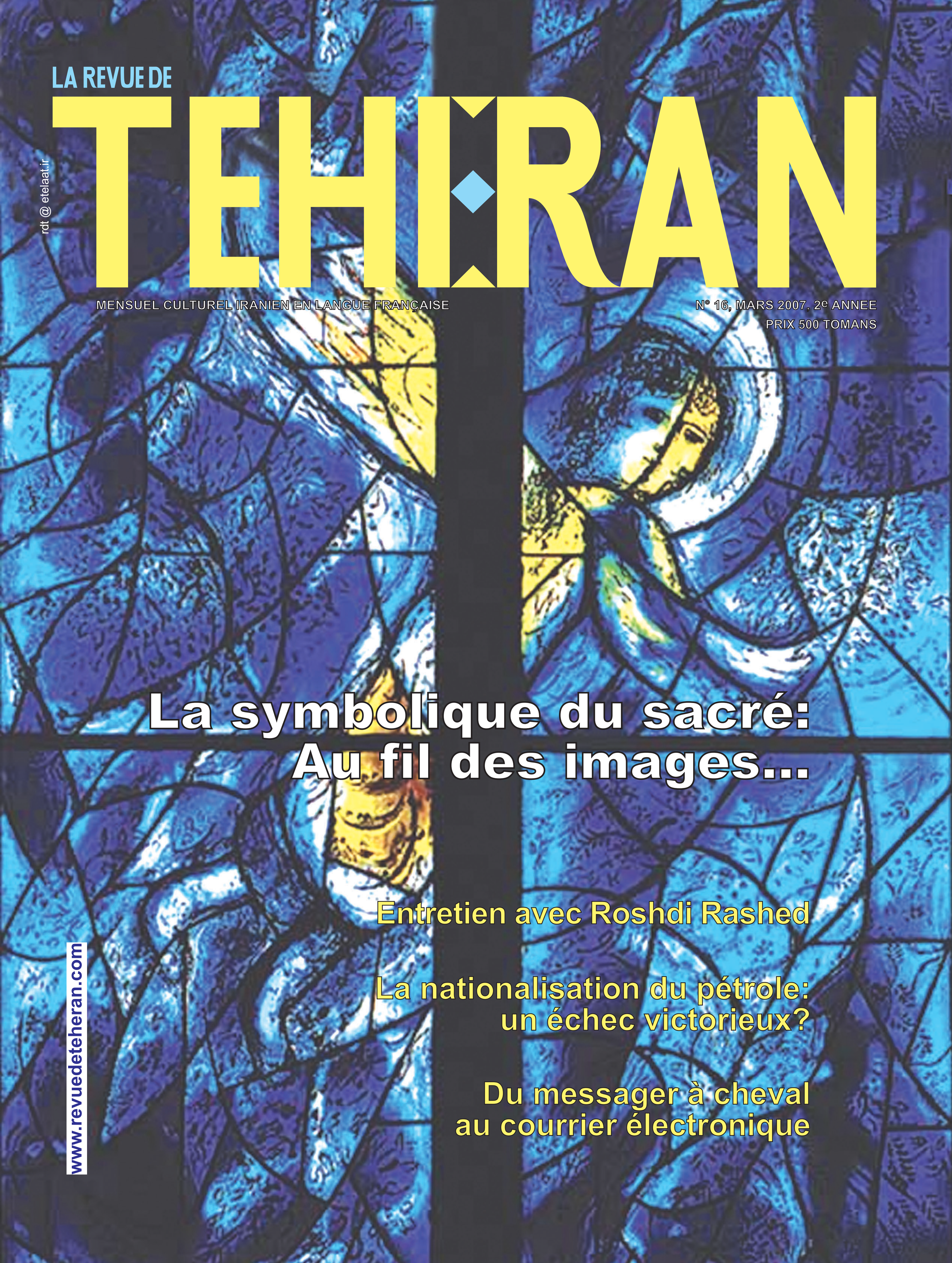
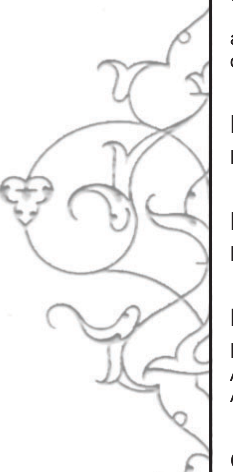


LA REVUE DE
TEHERAN
MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE
N° 16, MARS 2007. 2e ANNEE
PRIX 500 TOMANS
rdt @ etelaat.ir
La symbolique du sacré: Au fil des images...
Entretien avec Roshdi Rashed
La nationalisation du pétrole: un échec victorieux?
Du messager à cheval au courrier électronique
www.revuedeteheran.com



Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Directeur & Rédacteur en chef
Mohammad-Javad MOHAMMADI

Directeur adjoint
Rouhollah Hosseini

Rédaction
Esfandiar Esfandi
Amélie Neuve-Eglise
Arefeh Hedjazi

Graphisme et Mise en page
Monireh Borhani

Site Internet
Mortéza Johari

Correction française
Béatrice Tréhard

Correction persane
Mohammad-Amin Youssefi

Service postal
Mohammad Reza Pourmoussa

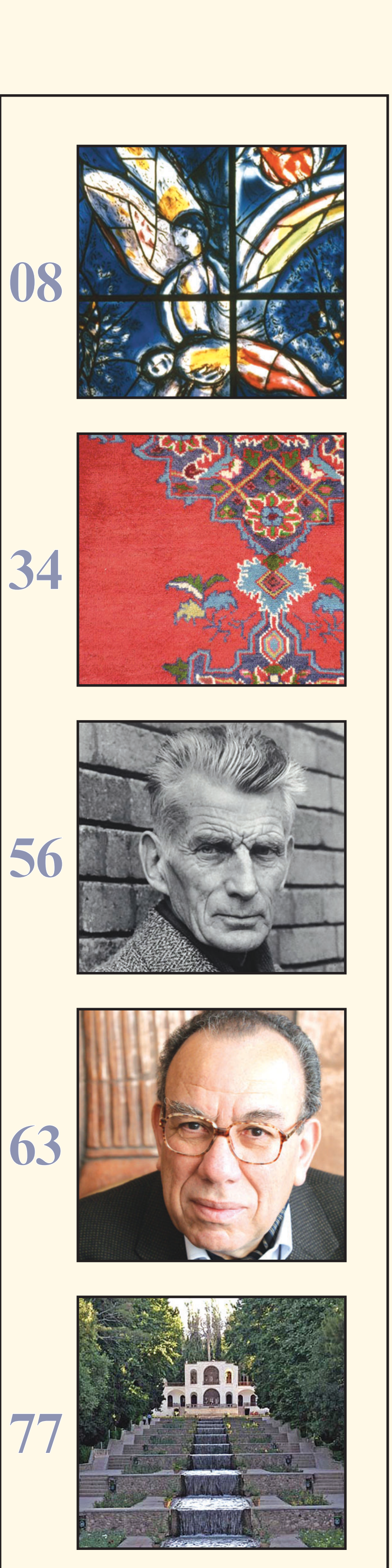
Adresse:
Etelaat,
Ave. Nafte Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran
Code Postal:1549951199
Tél: 29993615
Fax: 22223404
E-mail: rdt@etelaat.ir

Imprimé par Iran-Tchap



Premier mensuel iranien en langue française
N°16 - Esfand 1385 / Mars 2007
Deuxième année
Prix 500 Tomans

Sommaire





L'art sacré dans la chrétienté et en islam:

l'exemple de l'image comme figuration de l'invisible

Amélie NEUVE-EGLISE

Des iconoclastes aux controverses plus ou moins récentes issues des représentations du prophète de l'Islam, la "querelles des images " a donné lieu depuis plusieurs siècles à d'importants débats ayant parfois entraîné l'émergence de divergences doctrinales profondes au sein du christianisme - et plus particulièrement de l'Eglise d'Orient - et de l'islam en ce sens qu'elle pose une question centrale : le divin, par essence ineffable et inaccessible, peut-il faire l'objet d'une représentation sensible? Comment représenter l'invisible, l'inquantifiable, l'illimité sans le dénaturer, ou sombrer dans l'idolâtrie d'une forme erronée?

Les réponses formulées au sein du christianisme et de l'islam ont été extrêmement variées, et ont influé sur l'émergence d'un art qualifié de " sacré " dont l'objet central fut de figurer le divin par des procédés divers, notamment dans le but d'illustrer certains concepts théologiques complexes tels que la Trinité ou l'Incarnation afin de les rendre plus accessibles à la compréhension du croyant. Il participe donc à la transmission du message d'une religion par des représentations frappant les esprits, et contribue ainsi à alimenter la foi du fidèle. En outre, cet art est également façonné par toute une pensée théologique et sous-tend une vision du monde ainsi qu'un rapport particulier avec l'image. Par conséquent, outre son rôle pédagogique et éducatif, il a également des fonctions liturgiques et esthétiques dont nous soulignerons les principaux aspects.

Si l'architecture et la sculpture font partie intégrante de cet art sacré, nous nous pencherons essentiellement sur la question de l'art pictural et des controverses qu'il a engendré dans les traditions chrétienne et islamique. Nous verrons aussi que si l'art sacré puise sa source dans les dogmes fondateurs de chaque religion et répond souvent à des objectifs précis, il se transmue parfois en véritable art visionnaire reflétant ou exposant une vision du monde et de l'au-delà qui, bien que née dans un contexte particulier, touche à l'universel.

Qu'est-ce que l'art sacré?

Avant de procéder à toute analyse, il est essentiel d'opérer une distinction entre l'art religieux, qui aborde des sujets religieux selon une démarche profane et reflète davantage la subjectivité particulière d'un artiste et sa façon personnelle de considérer un phénomène religieux, et l'art sacré qui est étroitement lié à certaines dispositions intérieures et spirituelles de l'artiste, qui s'efforcera de refléter de la façon la plus juste possible certaines réalités spirituelles en établissant un rapport intime avec son sujet. L'intentionnalité et la démarche individuelle de ces deux artistes diffèrera donc profondément, le premier visant à transmettre à un large public une représentation personnelle au travers d'une esthétique trouvant en elle-même sa propre justification, tandis que guidé par une démarche spirituelle, le deuxième cherchera davantage à produire une œuvre invitant à la contemplation en s'adressant à la foi et au cœur du croyant. En outre, au-delà de son aspect matériel d'image, l'œuvre sacrée est la représentation figurée de réalités invisibles et constitue de ce fait une ouverture à des mondes spirituels invisibles au yeux du profane. Ainsi, si son aspect extérieur peut être admiré par tout un chacun, son essence et sa réalité intime s'adresse avant tout au croyant dont elle devra nourrir la foi et les convictions religieuses personnelles.

L'icône et le débat sur le culte des images dans l'Eglise chrétienne d'orient

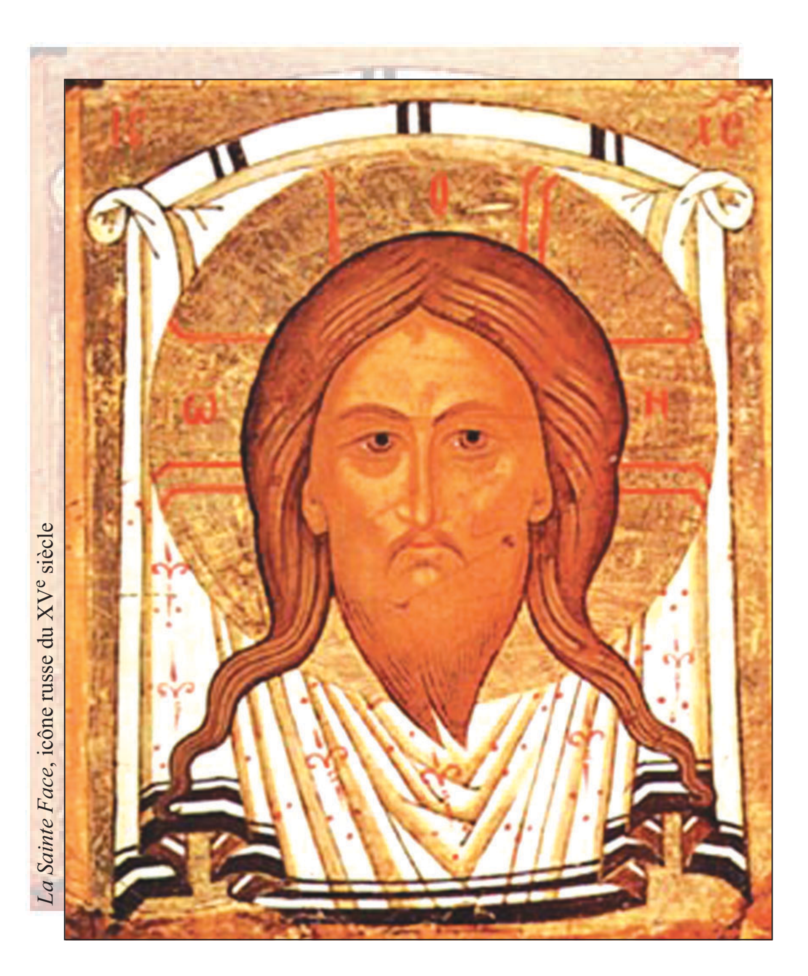
Les grandes religions monothéistes tendent à s'accorder sur le caractère transcendant de la divinité unique, située au-delà de toute représentation produite par l'intellect ou par la vision humaine. Cependant, dans le christianisme, l'incarnation de l'Invisible sous la forme humaine du Christ permet, en donnant au divin un visage, de le rendre accessible à la représentation figurative. La figure du Christ va donc se convertir en motif central de l'imagerie chrétienne occidentale et orientale. Cet art remplissait une fonction esthétique de décoration des lieux de cultes, tout en permettant de véhiculer les dogmes précis de telle ou telle branche du christianisme et d'éduquer ainsi les esprits à une figuration particulière du divin. Ceci explique que parfois, de grandes libertés aient été prises par rapport aux proportions respectives des personnages, aux perspectives… afin de mettre en valeur un message et d'orienter la méditation.

La représentation de personnages

Au-delà de son aspect matériel d'image, l'œuvre sacrée est la représentation figurée de réalités invisibles et constitue de ce fait une ouverture à des mondes spirituels invisibles au yeux du profane.



Icône de la Sainte Trinité réalisée par Andreï Roublev (XVe siècle)



La Sainte Face, icône russe du XVe siècle

Sous les traits de Jésus, de la Vierge Marie ou d'un Saint, l'icône révèle au fidèle un visage éternel, celui de l'amour de Dieu pour ses créatures. Elle vise à produire un face-à-face et, par l'intimité qui se crée, à initier le fidèle aux grands mystères de la chrétienté tels que l'incarnation ou la résurrection.

sacrés fut cependant à la source de nombreuses dissensions au sein du monde chrétien qui se cristallisèrent au VIIIe et IXe siècles sur la question de l'icône. Elle se développa essentiellement au sein de l'Eglise chrétienne d'Orient où les icônes faisaient l'objet d'un culte, et opposait les partisans de la représentation iconographique tels que Saint Jean Damascène et Saint Théodore Studite à leurs opposants qui craignaient que l'image fasse l'objet d'un culte et se convertisse en idole, remettant ainsi en cause la conception monothéisme d'un Dieu unique. Ils s'appuyaient sur la condamnation de l'idolâtrie omniprésente dans les Ecritures, et notamment sur ce passage de l'Exode : " *Tu ne te feras pas d'idoles, ni aucune image de ce qui est dans les cieux, en haut, ou de ce qui est sur terre, en bas, ou de ce qui est dans les eaux sous la terre.*"[1]

Après leur interdiction en 730 par l'empereur Léon III l'Isaurien, le Concile de Nicée II autorisa de nouveau le culte des images en 787, en soutenant que l'incarnation du Christ permettait la représentation de Dieu sous les traits de son Fils, tout en affirmant que, si l'icône pouvait servir de support à la prière ou à la méditation, elle ne devait en aucun cas être *assimilée* à l'original ni être vénérée en tant qu'objet en soi. La querelle des icônes se poursuivit néanmoins jusqu'au IXe siècle, jusqu'à la victoire finale de l'orthodoxie en 843 qui marqua la restauration de l'iconolâtrie par Théodora, alors régente de son fils Michel III, conférant ainsi à l'icône un statut de véritable image liturgique venant compléter et soutenir la Parole.

L'image sacrée, support d'une "éducation du regard"

En fournissant un support à la contemplation, l'icône vise à éduquer l'œil et à le rendre plus réceptif à des réalités supérieures, selon la logique des paroles de Saint Matthieu : "*La lampe du corps, c'est l'œil. Si donc ton œil est sain, ton corps tout entier sera lumineux. Mais si ton œil est malade, ton corps tout entier sera ténébreux. Si donc la lumière qui est en toi est ténèbres, quelles ténèbres!*"[2]. Sous les traits de Jésus, de la Vierge Marie ou d'un Saint, l'icône révèle au fidèle un visage éternel, celui de l'amour de Dieu pour ses créatures. Elle vise à produire un face-à-face et, par l'intimité qui se crée, à initier le fidèle aux grands mystères de la chrétienté tels que l'incarnation ou la résurrection. Atemporelle, elle cherche à extraire le croyant de ses conditions matérielles d'existence contingentes pour lui permettre d'accéder à un niveau de réalité supérieur. Dans la tradition orthodoxe, elle constitue donc un support

essentiel à la méditation et à l'élévation spirituelle, permettant de toucher directement le cœur du croyant et de le transfigurer.

Comme nous l'avons évoqué précédemment, dans cet art, l'artiste en tant qu'homme de foi a un rôle essentiel à jouer car loin de rester étranger à son sujet, il doit au contraire s'en imprégner jusqu'à le vivre pour en faire une représentation méditée et inspirée, apte à saisir la beauté divine éternelle susceptible de toucher le cœur de chaque croyant. La production d'œuvres "sacrées" est donc étroitement liée à certaines aptitudes intérieures de leurs créateurs qui sont souvent, pour ce qui concerne les iconographes, des religieux menant une vie de contemplation et travaillant autant sur eux-mêmes que sur leur planche de bois pour donner vie à une "image liturgique" au sens vrai.

L'art sacré en Islam et la question de l'aniconisme

Contrairement au christianisme qui se fonde sur le Verbe incarné, l'Islam naît d'une Parole révélée et matérialisée dans le Coran. Le caractère central du livre sacré révélé a donc fortement influencé les différents courants artistiques ayant émergés après la Révélation, qui se sont orientés non pas vers la représentation du visage de leur prophète, mais davantage vers celle de la Parole divine, notamment au travers de la calligraphie. A l'instar de l'icône dans la chrétienté, cette Parole révélée et vivante se devra d'être contemplée et méditée en vue d'accéder à une compréhension plus subtile et plus profonde du mystère divin, se convertissant ainsi en une véritable "iconographie verbale "[3]. De façon plus générale, l'art du livre va être à la source du développement de nombreuses disciplines telles que l'enluminure[4], la reliure ou la calligraphie.

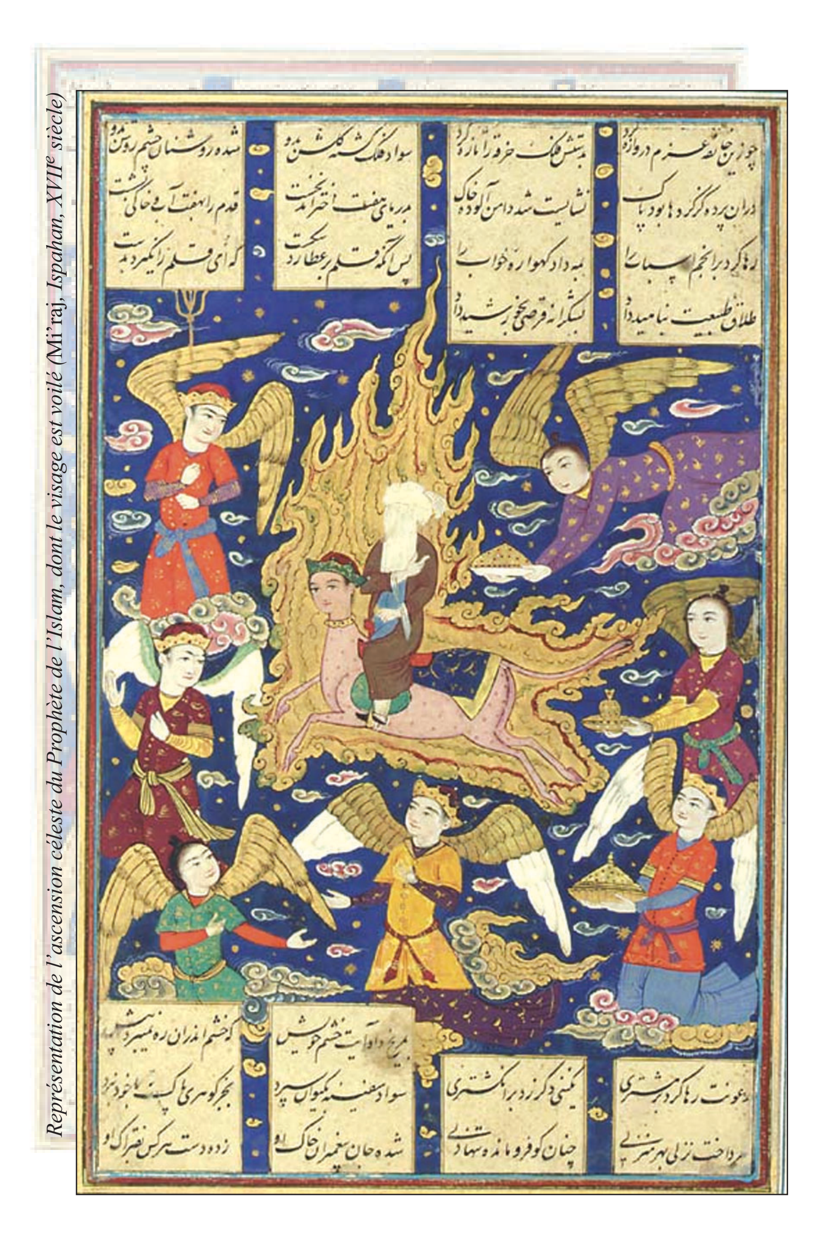
Malgré sa grande diversité et les innombrables écoles qui ont essaimé au sein des différents pays musulmans, l'art islamique renferme une certaine unité de style et des motifs qui lui sont propres. Ceci s'explique notamment par une langue sacrée commune, l'arabe, qui constitua un motif d'inspiration central, et par les fréquents déplacements des artistes de l'époque qui contribua à créer un jeu d'influences croisées. Cependant, le maintien d'une grande variété de styles participant parfois, comme ce fut le cas en Iran, à des stratégies de distinction, incite davantage à parler " des " arts islamiques que " d'un " art islamique.

Si le recours aux motifs géométriques et arabesques a été accepté par tous, la question de la représentation figurée d'être

A l'instar de l'icône dans la chrétienté, cette Parole révélée et vivante se devra d'être contemplée et méditée en vue d'accéder à une compréhension plus subtile et plus profonde du mystère divin, se convertissant ainsi en une véritable "iconographie verbale".



Représentation du Prophète de l'Islam au visage voilé dans un manuscrit de Bagdad datant du XVIe siècle.



Représentation de l'ascension céleste du Prophète de l'Islam, dont le visage est voilé (Mi'raj, Ispahan, XVIIe siècle)

La destruction de certaines représentations figuratives peut aussi être expliquée par une volonté de souligner le caractère matériel et périssable de ces images, face à un Dieu éternel non soumis à une temporalité ou à une contingence quelconque.

vivants, et particulièrement des grandes figures religieuses de l'Islam, a été l'objet de vifs débats. Bien que cette interdiction ne figure pas expressément dans le Coran étant donné l'absence d'art réellement développé au sein de l'Arabie de l'époque du prophète, ses partisans ont cependant pris appui sur certains versets coraniques pour la justifier : " *Ô croyants ! le vin, les jeux de hasard, les statues et le sort des flèches sont une abomination inventée par Satan ; abstenez-vous en et vous serez heureux* " (V, 90) ; " *Abraham dit à son père Azar : prendras-tu des idoles pour dieux ? Toi et ton peuple vous êtes dans un égarement évident.* " (VI, 74). Le danger qu'elle ne se convertisse en objet idolâtre détournant le croyant de l'adoration d'un Dieu unique justifierait donc la réprobation de l'image. De plus, dans la tradition musulmane, Dieu est qualifié de " *musawwir* ", c'est-à-dire qu'il est le seul être ayant le pouvoir de créer et d'insuffler la vie. L'homme ne doit donc pas se poser en rival en prétendant à son tour créer d'autres êtres, même de façon figurative[5]. Enfin, la destruction de certaines représentations figuratives peut aussi être expliquée par une volonté de souligner le caractère matériel et périssable de ces images, face à un Dieu éternel non soumis à une temporalité ou à une contingence quelconque. Cependant, ce refus de l'image ne se base pas sur un décret divin clair, mais fut le fruit d'une élaboration historique progressive au travers de tout un lot d'exégèses et d'argumentations réalisées a posteriori[6].

Dans ce sens, elle ne fait en aucun cas l'objet d'un consensus au sein du monde musulman dans son ensemble ; et au cours des siècles, les détracteurs de l'image ont du composer avec la présence de traditions figuratives anciennes, notamment dans les régions turques et persanes. Ainsi, en Iran, le désir de valoriser une identité persane bien distincte de celle des pays arabes voisins a renforcé le maintien d'un art figuratif particulier, où certains motifs de l'ère préislamique et les héros des grandes épopées persanes côtoient des styles calligraphiques arabes plus traditionnels. Bien que présente et autorisée, la figuration reste cependant confinée au domaine profane pour servir notamment à l'illustration des grands œuvres littéraires persanes. Par conséquent et malgré les

variantes que nous venons d'évoquer, les différents pays musulmans ont eu tendance à s'accorder sur le fait qu'aucune image ne devait servir de support à l'édification d'un culte susceptible de détourner le croyant de l'adoration du Dieu unique et les ont ainsi proscrit de tout lieu de culte et livre religieux.

De façon plus précise, la question de la représentation du prophète et des grandes figures religieuses de l'islam a opposé le monde arabe qui exclut totalement leur figuration, aux mondes persanophone et turcophone où leurs représentations sont présentes dans de nombreux ouvrages. Ainsi, de grandes œuvres littéraires persanes telles que le *Khamsa* de Nezâmi regorgent d'illustrations du prophète et des imams, tandis que le *Mi'râj Nâmeh* ou encore le célèbre *Jâmi' al-tawârikh* rédigé au XIVe siècle par Rashid al-Din retracent la destinée du prophète et des grandes figures religieuses évoquées dans le Coran au travers de nombreuses gravures. En Iran, les représentations des prophètes et imams se multiplièrent durant l'époque safavide et qâdjâre, privilégiant certaines scènes et notamment le *Mi'râj*, illustrant l'ascension céleste du prophète de l'islam. En outre, des symboles tels que l'auréole de flamme ou le voile couvrant le visage permettant de distinguer les grands personnages religieux furent progressivement créés. Cependant, ces représentations demeuraient exclues de l'espace religieux pour les raisons soulignées précédemment.

L'art visionnaire, l'image au-delà des confessions

Au-delà des différentes traditions évoquées il existe également, dans le domaine de l'art sacré, des thèmes et démarches artistiques communes à l'islam et à la chrétienté. Au-delà des motifs particuliers propres à chaque tradition dont la vocation essentielle est d'illustrer un événement religieux particulier s'est également développé tout un art dit "visionnaire " et s'efforçant de reproduire de façon figurative une expérience spirituelle intérieure vécue par l'artiste. Cet art postule donc la présence d'un "monde imaginal ", terre des visions située à la frontière entre le monde matériel et le divin[7], pour devenir la transcription picturale d'une expérience visionnaire à la fois personnelle et porteuse d'universalité vécue par l'artiste.

Dans ce sens, les études comparatives réalisées dans ce domaine incitent à la

En Iran, le désir de valoriser une identité persane bien distincte de celle des pays arabes voisins a renforcé le maintien d'un art figuratif particulier, où certains motifs de l'ère préislamique et les héros des grandes épopées persanes côtoient des styles calligraphiques arabes plus traditionnels.



Le même thème de l'ascension céleste est repris, mais cette fois-ci, le visage du Prophète est apparent.
(Mir Haydar, Mi'raj Nâmeh, *manuscrit afghan de Herat, XVe siècle)*

réflexion : on pourra ainsi retrouver des motifs très proches dans les représentations de mystiques iraniens du XII[e] siècle et dans celles de théologiens chrétiens allemands du XIX[e] siècle, qui ne semblaient pourtant pas avoir eu connaissance des œuvres des premiers... Les toiles d'un Caspar David Friedrich ou d'un Georges Rouault contiennent ainsi des éléments qui ne sont pas sans rappeler ceux de certaines fresques iraniennes.

Cependant, une différence fondamentale n'en sépare pas moins la tradition chrétienne et musulmane : en islam, les mystiques ont eu tendance à représenter ce qu'ils avaient vu en rêve ou lors d'une vision, alors les artistes d'inspiration chrétienne ont davantage été portés à représenter ce qu'ils souhaitaient ou s'attendaient à voir, notamment à l'heure de la résurrection des corps, du jugement dernier - même si cette distinction demeure poreuse et ne constitue qu'une tendance globale.

Certains de ces artistes ont également développé une vision particulière de l'image. Pour certains grands mystiques persans tels que Rûzbehân Shirâzi, l'image n'est qu'un passage ; un moyen permettant de contempler la beauté divine tout en faisant prendre conscience au croyant du caractère inaccessible de la divinité suprême: " *Si je te contemple en éprouvant le sentiment d'être séparé de l'inaccessible, alors je suis un fidèle d'amour* ". L'image constitue donc un intermédiaire, un " tremplin " permettant de rapprocher la créature de son Créateur. Elle permet d'ouvrir les " yeux de l'âme", selon les termes de Hâfez, et de créer un rapport intime avec le divin.

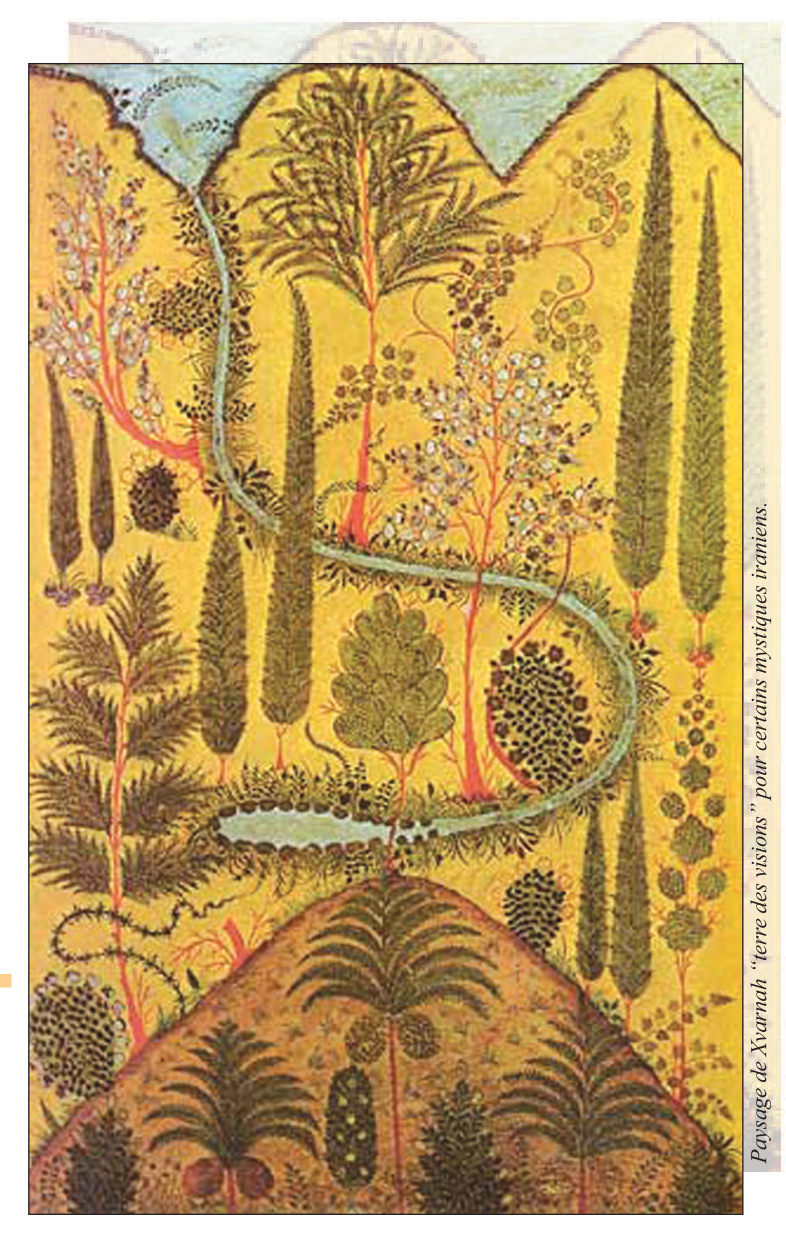
Pour certains grands mystiques persans tels que Rûzbehân Shirâzi, l'image n'est qu'un passage ; un moyen permettant de contempler la beauté divine tout en faisant prendre conscience au croyant du caractère inaccessible de la divinité suprême.

Malgré les controverses qu'elle a provoquées au sein des mondes chrétien et musulman, l'image s'est révélée être un support central de la vie spirituelle rappelant la Présence constante d'un Christ-amour pour les uns ou de l'Un sans visage se reflétant dans les mille merveilles de la Création pour les autres, et permettant dans tous les cas de maintenir une tradition vivante dans le cœur de chaque croyant en lui révélant une Présence qui le dépasse.

Aujourd'hui, en Occident, et malgré la présence d'artistes et d'inocographes de talent, la tendance générale est au maintien d'une certains forme d'art s'inspirant de thèmes " religieux ", mais dépourvue d'une dimension réellement sacrée. Ainsi, dans la plupart des pays européens, l'influence des Lumières et du positivisme a porté un coup fatal à la vision " imaginale " de l'artiste, souvent rejetée au rang de la stricte imagination qui ne produirait que des visions déformantes et inexactes de la réalité. Le déclin de l'art sacré - lui-même étroitement lié à la disparition de l'artiste " visionnaire " - a donc été de pair avec ce processus de désenchantement du monde décrit par Weber. Néanmoins, dans d'autres sociétés, notamment en Iran, une certaine tradition d'art visionnaire puisant sa source dans une conception théocentrique du monde et dans la survie de la notion de monde imaginal comme lieu de la connaissance mystique s'est maintenue. L'évolution de l'art sacré suit donc celle de la société, tout en révélant la relation intime qu'entretient celle-ci avec l'image et le divin. De façon plus générale, l'émergence d'une civilisation de l'image basée sur la consommation ininterrompue de clichés diffusés par les médias selon une logique d'immédiateté s'est traduite par une " prise en otage " du spectateur et un appauvrissement de son regard, abolissant le rôle de l'image comme support servant à la réflexion et à la contemplation.

L'évolution de l'art sacré suit celle de la société, tout en révélant la relation intime qu'entretient celle-ci avec l'image et le divin.

Enfin, si l'art sacré a été l'objet de nombreuses études au cours de ces dernières années, il souvent été abordé dans sa dimension strictement humaine et extérieure, selon des démarches cherchant à " expliquer " une œuvre par les conditions sociales et les courants esthétiques de son époque. Cette vision réductrice ignore l'intentionnalité et la spiritualité de l'artiste qui est au fondement même de l'art sacré et qui vise à créer une œuvre dont la portée se situe au-delà de tout contexte historique et social. Une phénoménologie de cet art permettant de mieux saisir la conscience et l'état d'esprit de ses créateurs demeure à élaborer afin d'élargir notre vision au-delà de l'angle rationnel adopté par les sciences sociales, qui tentent souvent d'expliquer le sacré par des constructions intellectuelles qui lui sont étrangères. Aujourd'hui, le débat ne se situe donc pas tant au niveau de l'interdit mais concerne davantage la compréhension même de l'image sacrée et de son sens spirituel profond, au-delà de ses conditions matérielles d'existence.



Paysage de Xvarnah "terre des visions" pour certains mystiques iraniens.

1. Exode, XX, 4
2. Mt 6, 22-23
3. La calligraphie de versets coraniques est parfois considérée comme une activité sacrée, étant donné que pour les musulmans, le Coran est la parole même de Dieu. En outre, le nom calligraphié d' " Allâh " peut lui-même servir de support à la méditation et la contemplation.
4. L'art de l'enluminure est utilisé pour illustrer des textes sacrés mais également, comme en Iran, des textes littéraires ou poétiques profanes.
5. Certains chercheurs ont également évoqué des causes plus historiques, en soutenant que le refus de l'image dans l'Islam serait aussi lié à une volonté de se démarquer du christianisme et plus précisément de l'art byzantin, où les représentations figuratives et parfois expansives étaient parfois l'objet d'un certain culte considéré par les musulmans comme idolâtre. Certaines écoles musulmanes autorisant la figuration situent quant à elles le débat à un autre niveau, n'autorisant que les représentations très stylisées, loin de tout réalisme susceptible de convertir l'artiste en " donneur de formes " et de vie.
6. De nombreux hadiths abordent de façon plus directe la question de l'image, mais sont encore une fois le fruit de préoccupations ultérieures à l'époque de la Révélation et ne peuvent donc pas être élevés au rang d'interdictions divines.
7. A propos de la notion de " monde imaginal ", se référer aux travaux d'Henry Corbin et notamment aux tomes I et II de son ouvrage *En Islam Iranien.*

Entretien avec Alain Bergala

Saeed KAMÂLI DEHGHÂN



Critique et professeur de cinéma, Alain Bergala a écrit de nombreux ouvrages consacrés au septième art dont Godard au travail, Magnum Cinéma, et plus récemment L'hypothèse cinéma, Monika d'Ingmar Bergman, ainsi qu'un ouvrage consacré au réalisateur iranien Abbas Kiarostami. Il a été rédacteur en chef des Cahiers du Cinéma et enseigne actuellement à l'Université de Paris II et à la FEMIS. Il a également réalisé plusieurs films destinés au cinéma ou à la télévision et travaillé au sein du Ministère de la Culture en tant que conseiller Cinéma. Il s'est particulièrement consacré à l'analyse des œuvres de cinéastes tels que Jean-Luc Godard, Roberto Rossellini, ou encore Abbas Kiarostami. Il s'est récemment rendu en Iran à l'occasion du colloque consacré au cinéma et au sacré. Il a aussi, durant son cours séjour, donné quelques conférences sur l'analyse et la critique cinématographique à la Maison des Artistes, où nous avons pu le rencontrer.

A votre avis est-ce que la littérature et le cinéma tendent à se rapprocher ou au contraire à s'éloigner l'un de l'autre?

En France la question du rapport entre la littérature et le cinéma revient toujours. Moi je pense que si l'on considère l'histoire récente du cinéma, il est évident que la littérature et le cinéma cherchent souvent à peu près en même temps des choses identiques. C'est-à-dire que ce qui est intéressant dans le rapport entre la littérature et le cinéma, c'est plus comment chacun dans sa voix cherche en même le temps ou avec des petits décalages des choses communes. C'est plus intéressant que la question de l'adaptation à proprement parler. Culturellement, il me semble qu'il y a souvent un art qui est un peu en avance et puis ensuite l'autre fait une avancée… il y a une sorte de dialectique entre la recherche en littérature et la recherche en cinéma. Mais évidemment les recherches en cinéma sont immédiatement publiques, c'est-à-dire que si vous allez au Festival de Cannes ou si vous allez au cinéma et que vous voyez *Ten* [de Kiârostami], c'est une recherche. Les gens qui font actuellement des recherches de ce type-là sont beaucoup moins connues et prennent plus de temps. Au contraire, ce qui est beau au cinéma c'est que c'est immédiat, c'est-à-dire que même un film de recherche se trouve immédiatement dans le domaine public. Du coup les gens peuvent le voir, réfléchir, et discuter tout de suite à chaud. La littérature prend plus de temps, les recherches dans ce domaine sont plus longues à être diffusées au niveau du grand public. On peut donc dire que d'une certaine façon, le cinéma fait plus vite savoir ce qu'il cherche.

Nous avons évoqué dans un entretien précédent avec M. Tzvetan Todorov que sa théorie du structuralisme littéraire avait beaucoup influencé la critique du cinéma des années soixante-dix en France, ce qu'il ignorait. Quel est votre avis sur ce point et, de façon plus générale, quelle est l'influence des théoriciens littéraires Français dans la critique du cinéma?

C'est une question importante que vous posez. D'abord concernant la critique du cinéma, les étudiants des années soixante en France sont tous passés par le structuralisme. Je fais moi-même partie de cette génération. On a tous lu Lacan, Todorov, Roland Barthes... Le structuralisme a été pour nous, totalement formateur, il était le mode normal d'approcher le cinéma ; ce qui veut dire que là aussi il y a un petit retard, car la critique de la fin des années soixante et du début des années soixante-dix a été très marquée par le structuralisme. Et à un moment, Roland Barthes a été très important pour le cinéma car il a dit que la structure en soi oublie la place du spectateur et oublie le plaisir du texte ; il a donc réhabilité le spectateur et l'analyse de son comportement devant un film, et il a surtout réhabilité le plaisir de lire. A ce moment là, la critique du cinéma a davantage suivi Roland Barthes que les structuralistes purs et durs de l'époque. Après cela, la philosophie a repris le dessus avec Deleuze, etc; mais le mouvement structuraliste en France a pris place en gros entre 1965 et 1975. Il y avait notamment Althusser qui pensait la politique et à ce moment là, toute une génération a été très marquée par ce courant et aux *Cahiers du cinéma* à l'époque - je n'y étais pas encore -, il y avait vraiment une pensée structuraliste, et même quand le structuralisme a été moins à la mode à l'université, elle est restée. Et la dimension psychanalytique, la dimension lacanienne était aussi très présente aux *Cahiers du cinéma*; tout le monde lisait Lacan et utilisait ses concepts, alors qu'elle a presque disparu aujourd'hui.

Roland Barthes a été très important pour le cinéma car il a dit que la structure en soi oublie la place du spectateur et oublie le plaisir du texte ; il a donc réhabilité le spectateur et l'analyse de son comportement devant un film, et il a surtout réhabilité le plaisir de lire.

Roland Barthes parle de "la mort de l'auteur", est-ce que nous assistons aujourd'hui au même phénomène dans le monde du cinéma, ce que nous pourrions alors appeler "la mort du cinéaste"?

La question moi je pense que dans les domaines artistiques et de la pensée, il y a des époques fortes et des époques faibles. Cela a toujours été ainsi, dans tout les pays et actuellement, pour ce qui concerne la littérature, nous sommes dans une époque faible. Cela ne signifie pas la mort de l'écrivain, à laquelle je ne crois pas vraiment. Mais actuellement en France, les écrivains sont un peu en dessous de ce qu'étaient les grands du passé. Et si vous me demandez aujourd'hui quel est le grand intellectuel français, je vous répondrai Godard. Pour moi l'histoire du cinéma est de la philosophie ainsi qu'une pensée sur le monde. Avec son cinéma, Godard pense à la fois l'histoire du cinéma, l'histoire du XXe siècle et sa propre histoire. C'est-à-dire que le travail de l'intellectuel aujourd'hui est fait par des personnes comme Godard, des gens qui, a priori, sont perçus comme des cinéastes, et c'est très important. Godard est aujourd'hui plus important pour la pensée que Sollers ou que les écrivains dont on parle et qui sont plus " formatés ". Et donc à la fin des années soixante-dix, on a beaucoup parlé de la mort du cinéma, Wenders, et Godard lui-même.

Si vous me demandez aujourd'hui quel est le grand intellectuel français, je vous répondrai Godard. Pour moi l'histoire du cinéma est de la philosophie ainsi qu'une pensée sur le monde. Avec son cinéma, Godard pense à la fois l'histoire du cinéma, l'histoire du XXe siècle et sa propre histoire.

Je voulais plus évoquer la mort du cinéaste que celle du cinéma en général…

C'est un peu vrai ; même si aujourd'hui

Pasolini par exemple a été un homme extraordinaire, il était un grand intellectuel italien à son époque. Il était à la fois cinéaste et journaliste ; il écrivait tous les jours dans la presse, il écrivait aussi des livres et était en même temps cinéaste. Des figures comme Pasolini ou comme Fassbinder en Allemagne qui a pensé tout seul l'histoire de sa génération, il n'y en a plus.

En France, l'université est très théorique. Il y a les écoles de cinéma qui apprennent le métier et puis l'université, où l'on ne touche presque jamais une caméra. On y apprend à regarder les films, l'histoire du cinéma, la critique… mais on n'y acquiert pas l'expérience pratique de filmer.

il y a de bons films, je n'ai aucune envie de rencontrer le cinéaste parce que je sais que je n'attends pas grand-chose de lui. Je vois des films, je dis que ça me plaît et que c'est bien, mais c'est tout ; alors que dans les années soixante dix, j'avais très envie de rencontrer Pasolini, j'ai rencontré Truffaut j'ai beaucoup rencontré Godard, car je savais qu'il y avait quelque chose de plus que dans les films. C'est de moins en moins vrai aujourd'hui.

Est-ce à cause de notre époque moderne?

C'est à cause de ce que devient le cinéma, c'est-à-dire que ces gens-là étaient des artistes et ils avaient la force de quelqu'un qui pense le monde. Aujourd'hui, les gens ne font que penser les films, un par un. Ils se disent : " Je vais faire du cinéma, je vais faire des films", mais il y en a très peu qui ont une vision plus globale du monde. Ils sont davantage des " fabricants " de films. Il y en a bien sûr qui sont talentueux, mais cette idée qu'un cinéaste pouvait être un grand intellectuel n'est plus d'actualité. Pasolini par exemple a été un homme extraordinaire, il était un grand intellectuel italien à son époque. Il était à la fois cinéaste et journaliste ; il écrivait tous les jours dans la presse, il écrivait aussi des livres et était en même temps cinéaste. Des figures comme Pasolini ou comme Fassbinder en Allemagne qui a pensé tout seul l'histoire de sa génération, il n'y en a plus.

Vous êtes quelqu'un qui a fait beaucoup pour améliorer l'enseignement du cinéma en France ; à votre avis quel est le lien existant entre la théorie et la pratique dans le cinéma?

En France, l'université est très théorique. Il y a les écoles de cinéma qui apprennent le métier et puis l'université, où l'on ne touche presque jamais une caméra. On y apprend à regarder les films, l'histoire du cinéma, la critique… mais on n'y acquiert pas l'expérience pratique de filmer. Selon moi, on peut être très fort en analyse, mais je pense qu'il y a une partie du cinéma que l'on ne comprend pas vraiment bien si on n'a pas soi-même une petite expérience dans le domaine de la réalisation de films.

A notre époque, la pratique et la théorie ne se sont donc pas rejointes?

Non. Mais par exemple récemment je suis allé à Porto pour former de jeunes étudiants. Je leur parle du cinéma, comment on analyse les films etc, et à un moment je leur dis : " Vous allez tous partir dans la ville avec votre caméra et vous allez faire des plans lumière, c'est-à-dire caméra fixe, une minute, sans avoir le droit de bouger, et au bout d'une minute vous arrêtez la caméra. " Ils partent, font cinq ou six plans et ensuite ils choisissent leur plan, me le montrent et j'en parle avec eux. Rien que cela, c'est-à-dire avoir l'entière responsabilité d'aller choisir un endroit, de cadrer, de regarder la lumière, de décider le moment où l'on appuie… c'est déjà faire du cinéma. Je veux dire que pour moi la pratique n'est pas faire un court-métrage avec un scénario compliqué, mais c'est simplement avoir la totale responsabilité de tous les choix, car être cinéaste signifie faire des choix. C'est choisir à chaque instant, à chaque plan, le cadre. Il y a cependant ce que j'appelle des " fausses pratiques " : des gens dans une classe font un film, le film existe mais personne n'a fait le film, personne n'a fait une expérience intime et personnelle ; les choix du cinéma. Et c'est un grand manque.

Dans l'histoire de l'Europe, il y a eu des personnages comme Mussolini ou Lénine qui ont utilisé le cinéma comme

un instrument politique. La France a également eu tendance à utiliser le cinéma comme un instrument idéologique. Que pensez-vous de cette instrumentalisation du cinéma?

Je pense que le cinéma ne doit jamais être instrumentalisé. Même lorsqu'il s'agit d'un grand cinéaste, l'aspect propagande me gêne toujours. Par contre je pense que le cinéma doit exprimer une vision du monde, mais non une idéologie. Le cinéaste doit donc réussir, au travers du cinéma, à faire passer sa vision. Dans cette vision du monde, il y a forcément du politique. Je peux faire ainsi une analyse politique de ce que tel film de Kiârostami me dit, même si lui pense que ces films ne sont absolument pas des films politiques. Cela signifie donc que dès que l'on a une vision du monde, on a une pensée politique ; mais si on part de la pensée politique, on fait du mauvais cinéma.

Votre intérêt pour des réalisateurs comme Kiârostami montre que vous êtes pour un cinéma plus " réaliste ", à l'inverse du cinéma hollywoodien qui recoure massivement à la technologie. Avez-vous peur que ce phénomène affecte aussi le cinéma français?

D'abord, j'aime mieux les cinéastes qui me disent : " Le cinéma, c'est simple." Ceux qui me disent : " Oh là là, tu vas voir, c'est très compliqué ", a priori je me méfie d'eux. Pour moi les très grands films sont ceux de Godard, Truffaut… qui n'ont pas besoin de montrer leurs muscles. Pour moi les très grands cinéastes sont ceux qui disent " c'est facile" et qui, à partir du simple, font des choses très compliquées, qui ont du volume, mais qui au départ sont humbles devant le cinéma. La volonté d'utiliser toute la puissance du cinéma me plait aussi, J'aime beaucoup le cinéma américain, mais c'est un cinéma qui me



ne laisse pas le temps de penser *pendant* que je vois le film ; il ne me laisse pas ma conscience libre. Je peux réfléchir mais après le film. Alors que j'aime beaucoup les films où je peux regarder et penser pendant que le film se déroule.

Les Français aiment les cinéastes qui ne sont pas très célèbres dans leur pays d'origine comme Kiârostami ou Woody Allen. Comment expliquez-vous cet attrait?

Par rapport à cela, la France à joué un rôle spécial ; elle est le pays où des gens qui n'étaient pas tout à fait bien compris dans leur pays, venaient y faire reconnaître leurs films. C'est d'ailleurs ce qui est arrivé à Rossellini, car c'est Paris qui a découvert *Rome, ville ouverte*, alors que les Italiens avaient dit du mal du film. La France a longtemps été un pays au sein duquel il y a une culture qui permet de se dire " voilà, il y a quelque chose de très beau qui vient d'arriver ". Et après, les cinéastes qui sont reconnus par la France retournent chez eux en

La France a longtemps été un pays au sein duquel il y a une culture qui permet de se dire " voilà, il y a quelque chose de très beau qui vient d'arriver ".

La volonté d'utiliser toute la puissance du cinéma me plait aussi, J'aime beaucoup le cinéma américain, mais c'est un cinéma qui me ne laisse pas le temps de penser pendant que je vois le film; il ne me laisse pas ma conscience libre. Je peux réfléchir mais après le film. Alors que j'aime beaucoup les films où je peux regarder et penser pendant que le film se déroule.

emmenant avec eux cette reconnaissance de la France qui est liée au fait que Paris est la ville où l'on projette le plus de films au monde. On a donc beaucoup d'éléments de comparaison, et on a également une tradition critique, on a les *Cahier du cinéma* dont cela a toujours été le rôle. Ce sont eux les premiers qui ont dit qu'Hitchcock était un grand cinéaste alors que pour les Américains, il ne produisait qu'un cinéma de consommation. Quand on a affirmé que c'était aussi quelqu'un qui avait sa propre vision du monde, ils se sont moqués des Français alors qu'aujourd'hui, les Américains disent que leur grand cinéaste est Hitchcock. Cela veut donc dire que ce rôle-là sert aussi les cinéastes dans leur propre pays. C'est un phénomène historique et une tradition française qui continue, et les cinéastes qui sont issus de petites villes ou de petits pays où il y a très peu de films - ce qui n'est pas le cas de l'Iran -, une de leur seule chance est d'être reconnu par la France.

Cela montre-t-il que les choix des Français sont exceptionnels?

Non, mais comme en France un grand nombre de films arrivent à Paris, à Cannes, etc. nous sommes bien placés pour comparer et voir arriver ce qui est vraiment nouveau. Et de pouvoir dire là, il se passe quelque chose dans le cinéma.

Le cinéma iranien dont les Français parlent est-il essentiellement le cinéma de Kiârostami, ou y a-t-il au contraire d'autres cinéastes qu'ils apprécient?

Les Français connaissent bien le cinéma iranien qui arrive en France, et il arrive beaucoup de films de Makhmalbâf père, Makhmalbâf fille, de Panâhi… Seulement, Kiârostami a fait que les Français aient envie de voir d'autres films iraniens. Aujourd'hui, les films de Panâhi sortent tous à Paris, tout comme les films de Samirâ Makhmalbâf. Et il y a plus de films iraniens à Paris que de films d'autre pays qui en produisent autant, et cela, c'est grâce à Kiârostami. Dans son sillage, il a entraîné la curiosité du public français pour les films iraniens. Cela est très important pour l'Iran car à part cela, en France, quelle est notre idée de l'Iran ? On a la politique, ce qu'on lit dans les journaux, mais ce qu'on y lit n'est justement pas l'Iran ; c'est-à-dire que ce qui se passe entre les chefs d'Etat, ce n'est pas un pays mais cela reste de la politique. Quand on voit les films iraniens par exemple de Kiârostami et de Panâhi, on a un vrai imaginaire de ce pays et c'est très important ; un pays qui n'a pas d'imaginaire n'a qu'un visage politique. Moi si j'ai envie d'aller en Iran, c'est justement parce que j'ai vu les films iraniens.

Est-ce que le projet d'utiliser la caméra digitale après le film Ten est terminé?

Moi je pense que Kiârostami reviendra au 35 mm. Mais le support n'a pas tant d'importance, il faut juste que ce soit le bon support par rapport au sujet traité. Si on veut faire un film comme *Five*, il faut avoir une petite caméra digitale, mais je suis persuadé que Kiârostami refera du cinéma " en pellicule ". C'est comme un peintre qui fait de l'acrylique puis de l'huile selon les projets qu'il a. Dans le cinéma c'est pareil.

Est-ce que Kiârostami a exercé une influence en France, notamment sur le cinéma et la façon de le considérer?

C'est trop tôt pour juger car pour faire un cinéaste, il faut entre dix et quinze ans. Il y a cependant de nombreux petits enfants qui ont vu les films de Kiârostami à l'école ; il faut attendre qu'ils grandissent et on verra… Ceci dit, un français ne peut pas être kiârostamien puisque lui est entre

Orient et Occident et appartient à la tradition culturelle persane. Un français n'a pas tout cela, il a d'autres traditions ; donc je ne crois pas que l'on puisse se servir de Kiârostami, sauf pour ce qui concerne la morale de son cinéma.

Est-ce que vous pensez que la carrière de Kiârostami touche à sa fin, ou qu'au contraire nous pouvons attendre d'autres chefs-d'œuvre comme *Où est la maison de mon ami* ou encore *Le goût de la cerise*?

Je suis persuadé que Kiârostami a encore beaucoup à faire. Il n'est pas "fini" et je pense que Kiârostami est un cinéaste qui peut continuer à faire des films jusqu'à un âge très avancé et qui resteront très beaux, parce que son cinéma est un cinéma de peintre, de contemplateur, et ce sont les cinémas qui vieillissent le mieux.

Pourquoi l'influence actuelle de la revue française les *Cahiers du Cinéma* a-t-elle eu tendance à diminuer?

Ce n'est pas les *Cahiers du Cinéma* mais davantage l'influence de la critique en général qui a diminué.

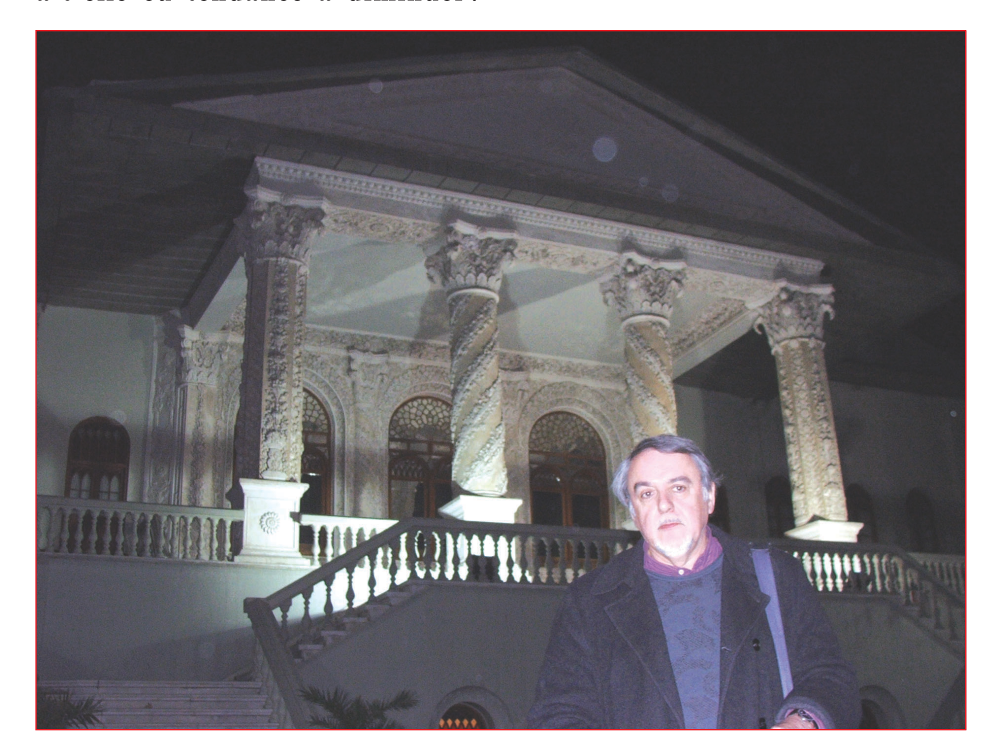
Quelle en est la raison?

Parce qu'aujourd'hui les gens lisent moins les revues ils vont sur Internet et il y a la publicité, la télévision… donc ce n'est pas les Cahiers qui ont perdu, mais toute la critique écrite.

Peut-être parce qu'avec Internet, l'information est plus disponible qu'avant…

L'information s'est accélérée, mais cela ne veut pas dire qu'elle s'est améliorée. Sur Internet, il y a à la fois tout et rien. Qu'est-ce que sont les *Cahiers du Cinéma*? C'est la revue où l'on dit voilà, ça c'est bien, on a vu à Cannes un petit film qui est formidable. Où allez-vous trouver cela sur Internet ? Il y a tous les films sur Internet, mais comment savoir lequel est intéressant ? Et là il faut des revues, comme la vôtre par exemple. ■

Quand on voit les films iraniens par exemple de Kiârostami et de Panâhi, on a un vrai imaginaire de ce pays et c'est très important; un pays qui n'a pas d'imaginaire n'a qu'un visage politique. Moi si j'ai envie d'aller en Iran, c'est justement parce que j'ai vu les films iraniens.



L'information s'est accélérée, mais cela ne veut pas dire qu'elle s'est améliorée. Sur Internet, il y a à la fois tout et rien. Qu'est-ce que sont les Cahiers du Cinéma? C'est la revue où l'on dit voilà, ça c'est bien.

Le 25e festival de Fajr "Sous le signe de la nation"

Arefeh HEDJAZI

Le 25ème Festival international cinématographique de Fajr s'est tenu du 1er au 11 février 2007 à Téhéran et à Shiraz.

Comme chaque année, il a fourni l'occasion à des milliers de cinéphiles, d'artistes et de cinéastes, de se rassembler pour découvrir les dernières nouveautés du cinéma iranien. Organisé pour la première fois en 1983, ayant pour but de faire connaître les meilleures œuvres et le travail des cinéastes durant une année, cet événement est la plus importante manifestation cinématographique de l'Iran.

Comme chaque année, son ouverture fut attendue avec impatience. Après les déceptions de ces deux dernières années où les films présentés, à part deux ou trois exceptions, n'étaient que passables, de grandes réalisations avaient été annoncées pour cette année et on les attendait, avec anxiété, car la plupart n'étaient pas encore prêtes deux semaines avant la date prévue de leur projection.

On peut faire allusion au film très attendu *Le Prix du silence* de Miri, réalisation énigmatique qui, dès avant sa projection, avait soulevé de houleux débats. Ce film, basé sur une vision inédite de la guerre, met en scène l'histoire d'un commandant que le hasard place sur le chemin du père de l'un de ses hommes mort, au sujet duquel il apprend des choses nouvelles et inattendues. Un autre exemple, l'inhabituelle *Boîte à musique* de Farzâd Mo'tamen, qui brode sur un thème religieux et mystique en mettant en scène un ange devenu le compagnon d'un garçonnet pour lui exaucer ses vœux. Ou encore le très débattu *Au nom de quel péché*, qui retrace l'histoire d'un ancien combattant prisonnier de guerre et gazé qui revient chez lui après vingt ans passé dans les camps de prisonniers et qui ne reconnaît plus son monde, film qui a réussi à se faire aimer ou détester sans concession.

Cette année, la moisson cinématographique était bonne. 26 longs métrages iraniens et 17 longs métrages étrangers, 11 documentaires iraniens, 11 documentaires étrangers, deux documentaires mi-longs, 23 documentaires iraniens courts, 19 courts-métrages iraniens et 15 courts-métrages étrangers ont participé à la compétition. En tout, 61 pays, 240 films, 51 films iraniens et 150 films étrangers, auxquels s'ajoutent les courts-métrages et films documentaires iraniens et étrangers, ont formé un bel ensemble et permis aux amoureux du septième art de découvrir les nouvelles réalisations.

Comme les années précédentes, la compétition en elle-même était divisée en plusieurs sections, chacune renvoyant à un thème ou à un genre particulier : la section des films nationaux, la section des films asiatiques " Panorama de l'Est ", une section internationale " Jâme-Jahân Namâ " (Le miroir du monde), une section consacrée aux films de guerre, la section documentaire " L'œil de la Réalité "… au seins desquelles des cinéastes venus des quatre coins du monde sont venus présenter leurs œuvres. Dans la section ". La recherche de la Vérité " qui illustre

le genre préféré des cinéastes iraniens, 13 longs-métrages étrangers dont Babel et The Grizzly Man de Werner Herzog étaient à remarquer.

Parallèlement à la compétition, des films hors compétition dont 16 longs et courts-métrages consacrés au cinéma muet, aux relations entre cinéma et politique, ou encore des films à effets spéciaux, ont été projetés. Une rétrospective sur l'œuvre du cinéaste italien Mario Monicelli avec la projection de treize de ses films, ainsi qu'une projection spéciale de treize documentaires et treize longs-métrages ont également été organisées. Le thème de la relation du cinéma avec les autres arts fut illustré par quinze films. "Les grands cinéastes et le centenaire", "L'échange de la parole et de l'image" et le " cinéma de la résistance " furent quant à eux, illustrés par dix films chacun et formaient la partie des sections hors compétition de ce festival.

Pour l'édition de cette année, trois nouveaux prix ont été mis en place.

Le premier, qui a la forme du drapeau originel de l'islam, sera désormais décerné aux meilleures œuvres concernant le prophète de l'Islam. Cette année, à l'occasion de l'année du Prophète, un prix spécial a été accordé à titre posthume au réalisateur Mustapha Akkad, pour son film *Le Messager*, qui met en scène une partie de la vie du prophète Mohammad.

Autre innovation, importante pour certains et inutile pour d'autres, est la mise en place d'un nouveau prix destiné à récompenser l'attention que porte les réalisateurs aux cultures locales et aux folklores de l'Iran. Baptisé " prix spécial du cinéma national ", ce prix sera accordé dans la section compétition " arc-en-ciel de la culture nationale ". La plupart des critiques et des réalisateurs présents à ce festival estiment que cette innovation concerne plutôt la forme que le fond. Le grand réalisateur Abolfazl Jalili dit à ce sujet : " *Je ne comprends pas de quoi il s'agit. C'est exactement comme si l'on avait affaire à une abstraction inexplicable et que l'on nous disait attendez, on vous l'expliquera plus tard, mais on ne l'explique jamais.*" Ce réalisateur estime que la religion et les idéaux de l'Iran sont universels, au même titre que l'art, et que par conséquent le cinéma iranien doit naturellement naître de ces universalismes et qu'il n'y a donc pas lieu de compartimenter les définitions.

Pour Pourân Derakhshandeh, autre célèbre réalisatrice, il en va de même, et elle estime par ailleurs qu'il n'y pas

Cette année, à l'occasion de l'année du Prophète, un prix spécial a été accordé à titre posthume au réalisateur Mustapha Akkad, pour son film Le Messager, qui met en scène une partie de la vie du prophète Mohammad.



Poster du 25e Festival international de Fajr



Ali-Reza JALALI reçoit le Phoenix de cristal pour son film "Le troisième jour"

Ce festival eut une autre particularité, celle de voir ensemble, en compétition, trois générations de réalisateurs.

Certains se sont plaints de la faiblesse qualitative des œuvres en compétition alors que pour d'autres, il était très difficile de choisir parmi les différents films candidats à la sélection officielle.

énormément de nouveautés cette année. Pour elle, il va de soi que le cinéaste doit avoir un regard sur les cultures locales et les folklores nationaux et que même si ce nouveau prix sensibilise les cinéastes à ce sujet, il faut chercher à atteindre une sensibilité de fond et non pas seulement de forme. Quoi qu'il en soit, cette année, les œuvres présentes au festival témoignaient d'un nouveau regard envers les folklores régionaux de l'Iran et ce prix ne pourra être que la validation d'un état de fait déjà existant.

Le troisième nouveau phoenix de cristal sera désormais décerné au meilleur documentaire. Cette décision a été prise après l'affluence des demandes de compétitions de la part des documentaristes. En effet, cette année, le nombre record de onze documentaires iraniens ont participé à la compétition.

Ce festival eut une autre particularité, celle de voir ensemble, en compétition, trois générations de réalisateurs. D'abord ceux qui ont commencé leur activité avant la révolution, comme Massoud Kimiaï ou Dâriush Mehrdjui (dont le film *Senatori* fut, au dernier moment, retiré de la compétition), puis la génération post-révolutionnaire des années 80-90, largement présente avec treize films et enfin, la jeune génération de réalisateurs dont certains présentaient leur première œuvre dans ce festival.

Contrairement aux deux festivals précédents, où de l'avis unanime de tous le monde la qualité des films présentés avait fortement laissé à désirer, les avis des jurés étaient très partagés en ce qui concerne ce 25ème festival de Fajr. Certains se sont plaints de la faiblesse qualitative des œuvres en compétition alors que pour d'autres, il était très difficile de choisir parmi les différents films candidats à la sélection officielle. La cérémonie de clôture a eu lieu le 11 février avec la distribution des prix. Catégorie compétition long métrage, le Phoenix de cristal revint à *Le Troisième jour* ainsi qu'à *Jeux de sang*. Dans la section documentaire, le Phoenix est revenu à Mohammad Reza Aslani pour son *Les souvenirs d'un homme de 75 ans*. Section court métrage c'est *Le poids de l'être* qui obtint le premier prix. Dans la nouvelle section " Regard national ", le prix est

revenu à *Tapis persan*, œuvre collective de quinze jeunes réalisateurs.

Quant aux films étrangers présents à ce festival, ils brandissaient tous le drapeau sombre de la misère sociale, née de la pauvreté, de la guerre, de la solitude de l'homme moderne, etc. On peut citer *Tsutsi*, qui a remporté l'oscar du meilleur film étranger de 2006 et qui met en scène la vie des déshérités de Johannesburg. *Babel* de Alejandro Gonzalez traite quant à lui de la dépression nerveuse et du sentiment d'inutilité et de malheur qui frappe l'homme contemporain. *Grizzly man* de Werner Herzog s'inscrit également dans la même tendance. *La route vers Guantanamo* de Michael Winter suit d'une autre façon cette critique du monde contemporain.

Cette cérémonie, qui est organisée pendant la dizaine de Fajr (célébration de l'anniversaire de la Révolution islamique) est, pour les amoureux du cinéma iranien, beaucoup plus qu'un simple rassemblement, car il signifia pour certains, durant la première décennie de son existence, la renaissance du cinéma iranien. En effet, au moment de la Révolution et même quelques années auparavant, le cinéma persan connaissait un fort déclin, à tel point que l'année 78 fut baptisée " l'année de la mort du cinéma iranien ". Les troubles de la Révolution, qui commencèrent à partir de 77, puis l'absence de moyens techniques et la nécessité de mettre en place un nouveau cinéma correspondant aux valeurs révolutionnaires de l'Iran islamique, avait par la suite aboutit à un arrêt total de la création et de la réalisation de nouveaux films, commerciaux ou de qualité. Après l'instauration du nouveau régime et l'apaisement des troubles, l'attention se reporta sur la création artistique et dans le domaine cinématographique, une nouvelle génération de cinéastes enthousiastes se donna pour but d'ouvrir la voie à de nouvelles formes d'exploration et à de nouveaux thèmes correspondants aux valeurs révolutionnaires.

Dans ce sens, en février 83, le premier festival de Fajr fut organisé sous le nom de " Festival international de Fajr ", pour servir de vitrine à la nouvelle production cinématographique iranienne. Dès sa première édition, il joua un rôle essentiel. L'Iran, qui venait à peine de sortir de la Révolution, était à l'époque en guerre et il fallait une institution capable de canaliser les nouveaux talents et de revitaliser un cinéma national quasi figé. L'Etat organisa donc ce festival de Fajr, avec pour but de promouvoir les artistes jeunes ou moins jeunes. L'influence de l'Etat étant omniprésente, les manifestations de ce festival durant la première décennie de son existence furent nommées " cinéma de serre ". Mais paradoxalement, cette influence étatique favorisa une grande diversité de genres et de thèmes. Après la vague de films consacrés à des sujets révolutionnaires, de nouveaux thèmes tels la société, l'amour, la mystique et enfin ce que l'on appelle le cinéma *maanâgarâ* (idéaliste) virent le jour, de même que de nouveaux genres désertés depuis longtemps en Iran, tels que les mélodrames et les comédies.

On peut donc dire que le cinéma iranien, sur la forme et sur le fond, est redevable à ce festival, surtout durant la première décennie de son organisation. Aujourd'hui, la réputation du cinéma iranien n'est plus à faire. Mondialement connu, apprécié pour sa fraîcheur et son apparente naïveté, la place centrale occupée par le cinéma iranien au sein des divers festivals internationaux doit beaucoup à ce festival qui lui a permis de s'organiser. ■

Après l'instauration du nouveau régime et l'apaisement des troubles, l'attention se reporta sur la création artistique et dans le domaine cinématographique, une nouvelle génération de cinéastes enthousiastes se donna pour but d'ouvrir la voie à de nouvelles formes d'exploration et à de nouveaux thèmes correspondants aux valeurs révolutionnaires.

Le cinéma, *la croyance*, *le sacré* à l'Université des Arts de Téhéran

Reportage et entretien réalisés par
Amélie NEUVE-EGLISE

Durant trois jours[1], le colloque intitulé *Le cinéma, la croyance, le sacré* organisé par Agnès Devictor en collaboration avec l'IFRI et l'Université des Arts de Téhéran, a rassemblé des chercheurs français et iraniens qui ont échangé leurs points de vue sur leur conception du sacré et de sa relation à l'image cinématographique, au travers d'analyses et de tables rondes auxquelles ont également participé diverses personnalités du cinéma iranien dont le réalisateur Abbas Kiarostami. Les différentes interventions ont également été accompagnées de la projection de films tels que *Ponette* de Jacques Doillon, *Un condamné à mort s'est échappé* de Robert Bresson, *Où est la maison de mon ami* ? d'Abbas Kiarostami, ou encore *Stalker* d'Andreï Tarkovski.

Les débats ont mis en lumière la place de la spiritualité dans le cinéma iranien et occidental, ainsi que les différents rapports de ces cultures à l'image. Cependant, ils ont avant tout révélé une grande diversité dans la façon de concevoir et de définir le sacré: alors que pour la majorité des intervenants iraniens présent, il ne se conçoit que dans un rapport avec le divin, les chercheurs français invités ont souligné qu'il pouvait également se trouver, se " révéler " au sein même du profane. En suivant cette conception, il renvoie donc ici davantage à tout ce qui dépasse l'homme, le fait sortir de lui-même et peut l'unir à l'autre, sans forcément être appréhendé dans une relation verticale avec une divinité quelconque. Nous allons donc retracer les principaux éléments d'analyse évoqués par les intervenants français durant ce colloque concernant cette présence du sacré dans le monde profane et dans des œuvres cinématographiques ne se rattachant pas explicitement à une tradition spirituelle quelconque.

Au travers d'une analyse des films d'Andreï Tarkovski[2], Marie José Mondzain, chercheur au CNRS et spécialiste de l'image, a souligné que le sacré pouvait se trouver au cœur même d'une œuvre profane, dans tout commencement - un départ, une naissance, un envol - qui renvoie à une sorte de nativité, et où le sacré devient alors "*l'incarnation du sens dans le corps du monde*". Le cinéma de Tarkovski met ainsi en lumière " *la sacralité naturelle de la vie, de toute vie* " et présente une conception du sacré qui se situe au-delà de tout cadre préétabli, pour devenir essentiellement " *une puissance sismique, un fracas de la nature qui peut aussi bien être destructeur que constructeur [...], une énergie instituante qui ne se laisse contrôler par aucune institution* ". Il réside donc au cœur de la vie, dans tout mot ou tout bruit pouvant en



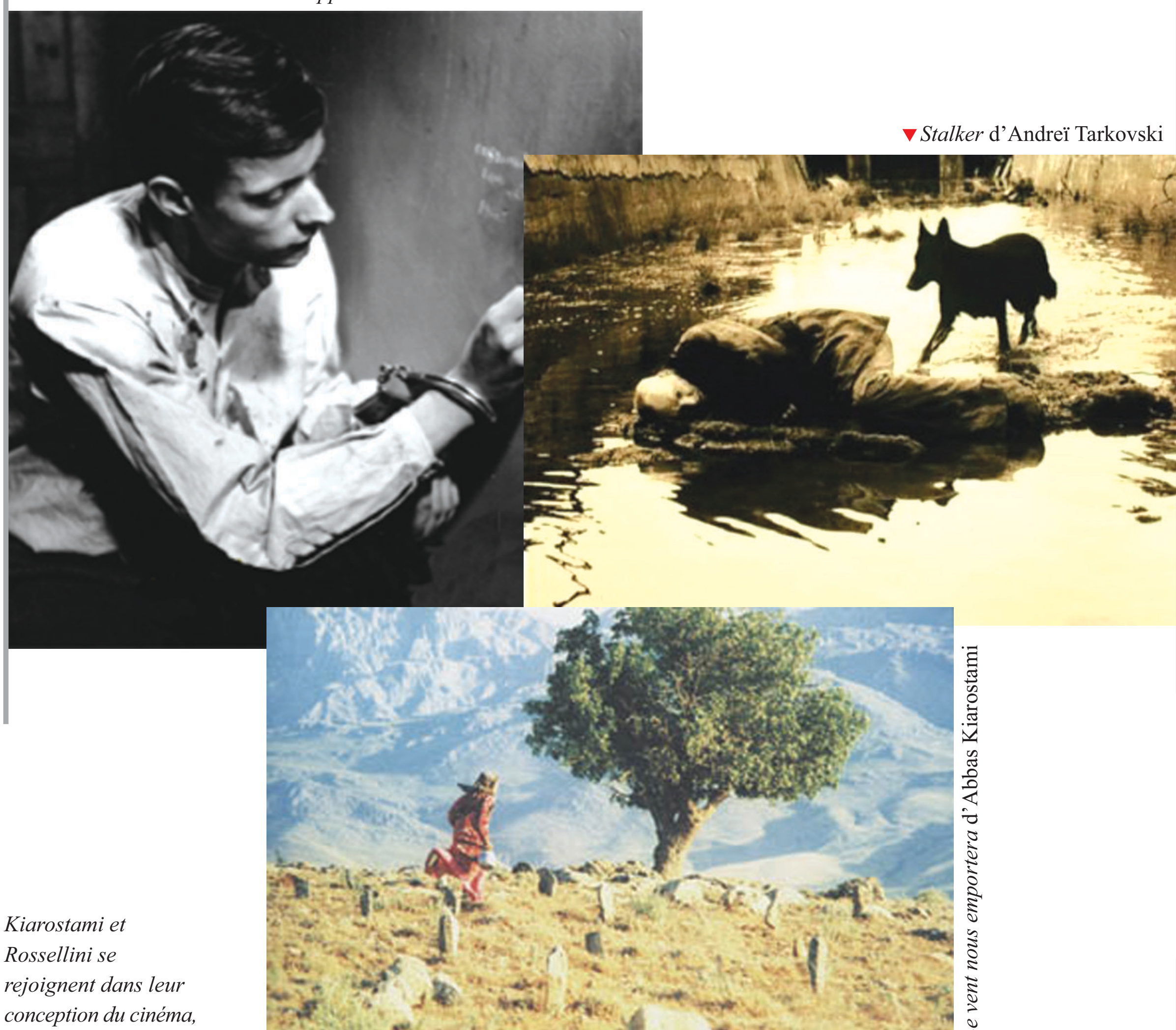
Jean-Michel Frodon, Abbas Kiarostami, Azita Hempartian, Agnès Devictor et Alain Bergala durant une des tables rondes du colloque.

lui-même receler une annonciation, un appel, prémisse d'un nouveau départ, d'une nouvelle naissance.

Cette dimension sacrale du profane fut également soulignée par Jean-Michel Frodon, directeur des Cahiers du Cinéma, au cours de son analyse d'*Un condamné à mort s'est échappé* de Robert Bresson. Au travers d'un projet d'évasion préparé et " réalisé " par de multiples actions quotidiennes matérielles (gratter la colle des planches de bois de sa porte, tisser des cordes...), un soldat français emprisonné dans une prison allemande accomplit en même temps, au travers de cette *" mystique de l'action quotidienne*" ou se crée une relation intime entre les objets et les êtres, le sauvetage de son esprit et de son âme. En abordant un sujet concret, Bresson convertit alors son film en "*une parabole sur la liberté de l'homme face à la réalité de ses conditions d'existence, au nom de ce qui à la fois le dépasse, le justifie et le sauve*". Au-delà de toute transcendance, le sacré est donc étroitement lié au quotidien, aux actions les plus concrètes et les plus simples, qui donnent à voir " *l'invisible comme habitant intensément le visible* ".

Au travers d'une comparaison de la notion d'épiphanie dans le cinéma d'Abbas Kiarostami et de Roberto Rossellini, Alain Bergala, critique et professeur de cinéma, a quant à lui évoqué certains traits communs dans leur façon de filmer la confrontation d'un personnage avec une réalité qui lui est étrangère, aboutissant par la suite à une prise de conscience et à un changement radical de son rapport avec le milieu qui l'entoure. Les films de Kiarostami nous font de nouveau percevoir la présence du sacré dans le monde profane au travers de la présence du vent, d'un orage, pour partager avec Rossellini " *l'émotion quelque peu surnaturelle de ce qui surgit de la nuit,*

Les débats ont mis en lumière la place de la spiritualité dans le cinéma iranien et occidental, ainsi que les différents rapports de ces cultures à l'image. Cependant, ils ont avant tout révélé une grande diversité dans la façon de concevoir et de définir le sacré.



▼ *Un condamné à mort s'est échappé* de Robert Bresson

▼ *Stalker* d'Andreï Tarkovski

▲ *Le vent nous emportera* d'Abbas Kiarostami

Kiarostami et Rossellini se rejoignent dans leur conception du cinéma, qui doit laisser le spectateur libre de réfléchir pendant le film sans ce voir imposer au préalable un cadre de réflexion défini par la réalisateur, afin que " la combinaison des deux imaginaires, celui du cinéaste et du spectateur, crée une véritable œuvre plus durable, plus authentique ".

de sous la terre, du bas du cadre, et qui vient troubler la logique de l'espace et du temps profane ". Même si leur conception et leur façon de filmer cette présence du sacré dans le monde diffère profondément et tend à se faire plus discrète et moins explicite dans le cinéma de Kiarostami, les deux réalisateurs se rejoignent cependant dans leur conception du cinéma, qui doit laisser le spectateur libre de réfléchir pendant le film sans ce voir imposer au préalable un cadre de réflexion défini par la réalisateur, afin que " *la combinaison des deux imaginaires, celui du cinéaste et du spectateur, crée une véritable œuvre plus durable, plus authentique* ". Le cinéma devient alors un véritable appel à la réflexion où le spectateur " *peut, devant les images, penser à sa propre vie et à sa place dans le monde* ". Aurore Renaut, doctorante en études cinématographiques, a complété l'exposé en analysant la notion de sacré dans l'œuvre télévisuelle de Rossellini, mettant en scène un Jésus démythifié afin de " *comprendre et de donner à comprendre qui était cet homme sans l'envelopper d'une aura mystérieuse*

mais en lui restituant sa dimension humaine ". De par cette volonté de mettre avant tout en scène l'homme de chair et non d'exalter sa sacralité, il s'adresse au téléspectateur sans parti pris et lui laisse le choix de croire ou de ne pas croire. De par cette liberté qu'il donne, " *il vide les miracles de leur fonction de croyance et restitue la seule histoire des hommes, ce qui était l'essence même de sa mission pédagogique* ".

A l'inverse, un événement souvent traité sous un angle politique et social tel qu'une guerre, peut également servir de support à toute une réflexion métaphysique sur le rapport de l'homme au monde et au sacré, comme l'a montré Agnès Devictor, spécialiste du cinéma iranien, au travers de l'analyse des documentaires de Morteza Avini consacrés à la guerre Iran-Irak. Situés dans une temporalité autre que celle de l'immédiateté de la guerre, ils deviennent alors le théâtre des réflexions et méditations personnelles du réalisateur. Assis devant sa table de montage et dans une relation de distance temporelle et géographique avec les images filmées, il réfléchit au sens profond des événements en les resituant dans un cadre intemporel, là où intervient la relation à Dieu et au sacré du réalisateur qui " construit " un sens à posteriori. Le combat de chacun pour défendre la patrie se mue alors progressivement en épopée mystique personnelle dont l'apogée sera la mort en martyr, la guerre permettant la réalisation de soi conçue comme une élévation spirituelle et l'atteinte de la Vérité divine.

Antoine Lion a quant à lui évoqué la place de l'inspiration chrétienne dans le cinéma, dans le contexte d'un déclin global de l'art chrétien en Occident. Ainsi, le cinéma, de par sa dimension narrative et l'ambiance de la salle obscure, est un média particulièrement adapté pour faire revivre au spectateur l'histoire et " *porter vers ce qui est au-delà du temps* ". Il a cependant souligné la diversité des œuvres d'inspiration chrétienne pour distinguer les films " *à contenu religieux explicite*" tels que l'*Evangile selon Saint Matthieu* ou les films traitant de la passion du Christ, des films qui n'ont pas une inspiration chrétienne apparente mais qui, à l'instar du film *Le fils* des frères Dardenne, " *laissent le spectateur libre de discerner ou non, sous la surface du récit, une profondeur cachée* ". Enfin, il a évoqué un troisième type de films, qui engloberait " *toute œuvre qui fait surgir l'authenticité du réel, tel qu'il est* ". Ce qui impliquerait de nouveau la possibilité de trouver au sein même de la vie quotidienne - pour peu que l'on y prête attention - des manifestations du sacré, suivant la définition de Jean Bazaine qui le définit comme " *le sentiment mystérieux d'une transcendance éclatant dans l'ordre naturel du monde, dans le quotidien* ".

Ce colloque a donc mis en lumière la grande diversité des regards et des rapports au sacré et à l'image profondément différents ; l'événement physique étant soit " sacré " en lui-même soit appelé, selon une lecture plus iranienne et teintée de spiritualité chiite, à être transmuté à un niveau de réalité autre pour, au travers de l'exégèse, trouver son sens vrai et premier. Il a également été à la source de nouvelles réflexions sur le statut de l'image en Iran et en Occident où il est apparut qu'au-delà des différentes conceptions du sacré, le cinéma demeure dans tous les cas un moyen de transfigurer le regard du spectateur en le faisant accéder à une autre vision de la réalité et à un invisible situé au-delà de tout cadre ou tradition religieuse définie. ■

A l'inverse, un événement souvent traité sous un angle politique et social tel qu'une guerre, peut également servir de support à toute une réflexion métaphysique sur le rapport de l'homme au monde et au sacré, comme l'a montré Agnès Devictor, spécialiste du cinéma iranien, au travers de l'analyse des documentaires de Morteza Avini consacrés à la guerre Iran-Irak.

Le cinéma, de par sa dimension narrative et l'ambiance de la salle obscure, est un média particulièrement adapté pour faire revivre au spectateur l'histoire et " porter vers ce qui est au-delà du temps".

---

1. Du 30 décembre 2006 au 1er janvier 2007
2. Cinéaste russe (1932-1986), il a notamment réalisé les films *Solaris* (1966), *Stalker* (1979) et *Le sacrifice* (1986).



Entretien avec
Antoine Lion

" Une œuvre offerte à nos regards peut, si elle est vraie, nous dire quelque chose du mystère de l'homme et, par là, du mystère de Dieu."

Antoine Lion est dominicain et a publié de nombreux ouvrages consacrés à des questions religieuses ou artistiques, dont Les dominicains et l'image, Marie-Alain Couturier, un combat pour l'art sacré, et La Bible en philosophie. A l'occasion de sa participation au colloque Le cinéma, la croyance, le sacré*, nous l'avons interrogé en abordant notamment la question de la place de l'inspiration chrétienne dans l'art contemporain.*

En Iran, l'art pictural demeure en grande partie influencé par des motifs issus de la tradition islamique chiite et, jusqu'à aujourd'hui, le religieux est demeuré une source d'inspiration importante pour de nombreux artistes, contrairement à ce que l'on peut observer en Occident. Croyez-vous au divorce définitif de l'art et du religieux au sein des pays occidentaux ? Existe-t-il aujourd'hui un art sacré contemporain en Europe ?

Vous avez dit "divorce" ? C'est donc qu'il y a eu mariage ! De fait, c'est le cas. Et cela mérite un regard en arrière sur l'histoire. Remontons quelques siècles en arrière, pour nous limiter au christianisme occidental. Ce qui est clair est que l'Occident a connu vers le XIe siècle ce que les historiens ont appelé une "révolution des images". Celles-ci ont proliféré sous des formes diverses, notamment dans le décor des églises romanes, portails, chapiteaux, fresques. Cela s'est poursuivi autrement dans les siècles suivants et l'Église avait quasiment le monopole de la production, donc du contrôle, de ces images. L'art était chrétien. Ce contrôle s'est perdu progressivement vers la fin du Moyen Age.

Lorsque l'Occident latin se divisa, au début du XVIe siècle, les destins ont divergé de part et d'autre des déchirures de la Réforme. Du côté protestant, on fut méfiant à l'égard des images, dans la crainte qu'elles soient le support de formes de dévotions qui n'étaient pas recevables. Il y eut même un véritable iconoclasme dans certaines régions, où on cassa des sculptures aux porches des églises. Face à cela, dans l'Église romaine, qu'on se mit alors à appeler "catholique", la réaction fut féconde. Un art renouvelé de l'image se déploya aux périodes de la



L'Eglise d'Assy en Haute-Savoie, dont la décoration fut réalisée par des artistes tels que Fernand Léger, Henri Matisse et Marc Chagall.

Renaissance puis du baroque. Si elle n'avait plus de monopole, l'Église offrit aux artistes visuels des thèmes iconographiques à profusion, sans parler, souvent, d'un appui financier. Cela se perdit au cours du XVIIIe siècle et commença alors, effectivement, ce divorce dont vous parlez.

Si on prend la peinture et la sculpture, à quelques rares exceptions près, l'inspiration chrétienne s'est tarie pour les peintres du monde occidental depuis plus de deux siècles. Les grands courants qui ont marqué la fin du XIXe siècle et le XXe n'ont pas cherché de ce côté et se sont déployés en laissant à l'écart un "art d'Église", à usage des chrétiens, le plus souvent privé de toute inspiration. Il n'en allait pas de même pourtant dans la littérature et la musique, mais c'est là une autre histoire.

Peu d'hommes avaient conscience de ce divorce entre les arts vivants et le souffle chrétien, quasiment personne n'en parlait. L'un de ceux qui le dénonça comme un scandale fut un dominicain, le P. Marie-Alain Couturier (1897-1954). Dans la revue *L'Art sacré* dont il était directeur, il écrivait en 1950 : " *Si on avait confié des églises à décorer à Daumier, à Van Gogh, à Gauguin, à Cézanne, à Seurat, à Degas, à Manet, à Rodin ou à Maillol, si on avait insisté auprès d'eux qui (bien sûr) n'y pensaient guère, s'il s'était trouvé des prêtres, des évêques français, pour croire en eux, pour maintenir avec eux des relations d'amitié ou de confiance, comme nous l'avons fait, si on avait eu quelque pressentiment - ou quelque respect - de leur héroïque aventure, de leur inflexible intégrité, si on avait "parié pour le génie", imagine-t-on ce que seraient aujourd'hui*

Le jugement était sans appel : la mièvrerie de l'art chrétien, l'absence de goût du clergé comme des fidèles, étaient des symptômes de la médiocrité du christianisme de ce temps. "Telle foi, tel art", ainsi se formulait le diagnostic. Retournant la formule, "tel art, telle foi", le combat pour ouvrir les portes des églises aux grands de l'art de ce temps avait l'ambition de contribuer à régénérer le catholicisme.

Si on avait confié des églises à décorer à Daumier, à Van Gogh, à Gauguin, à Cézanne, à Seurat, à Degas, à Manet, à Rodin ou à Maillol, si on avait insisté auprès d'eux qui (bien sûr) n'y pensaient guère, s'il s'était trouvé des prêtres, des évêques français, pour croire en eux, pour maintenir avec eux des relations d'amitié ou de confiance, comme nous l'avons fait, si on avait eu quelque pressentiment - ou quelque respect - de leur héroïque aventure, de leur inflexible intégrité, si on avait "parié pour le génie", imagine-t-on ce que seraient aujourd'hui nos églises françaises?

nos églises françaises? " Les enjeux d'une telle position n'étaient pas d'abord esthétiques, mais théologiques. Le jugement était sans appel : la mièvrerie de l'art chrétien, l'absence de goût du clergé comme des fidèles, étaient des symptômes de la médiocrité du christianisme de ce temps. "Telle foi, tel art", ainsi se formulait le diagnostic. Retournant la formule, "tel art, telle foi", le combat pour ouvrir les portes des églises aux Grands de l'art de ce temps avait l'ambition de contribuer à régénérer le catholicisme.

Avec une poignée d'hommes, après 1945, Couturier a suscité un tel mouvement en France. Il fit intervenir Fernand Léger, Chagall, Braque, Rouault, Matisse, à l'église d'Assy, dans les Alpes; Léger encore dans l'église d'Audincourt, une ville ouvrière de l'Est de la France. Il a permis la chapelle entreprise par Matisse à Vence, sur la côte de la Méditerranée et soutenu les projets des deux églises qu'aura bâties Le Corbusier, à Ronchamp et La Tourette... Les plus grands artistes de son temps (à l'exception de Picasso avec lequel un projet n'aboutit pas) sont intervenus dans des lieux de culte. Se renouait là, en quelques œuvres exemplaires, les liens cassés depuis près de trois siècles. On ne saurait donc parler d'un divorce définitif.

Où en est-on aujourd'hui ? Vous posez la question d'un art sacré contemporain. La réponse est double. Oui, il y a en Occident des réalisations contemporaines de qualité. Dans la banlieue de Rome, l'architecte américain Richard Meier a fait surgir "l'église du millenium", qui est splendide. Elle est en même temps à la pointe du progrès technique, car réalisée dans un béton qui n'est pas affecté par la pollution urbaine. Trois ans après son achèvement, elle est d'un blanc immaculé - et cela devrait se poursuivre ! Mais il faut surtout signaler le développement d'un art pour les églises, qu'il ne faut pas pour autant appeler un art sacré. Un lieu de création important est le domaine du vitrail. Une considérable création, dans des églises romanes ou gothiques, a fleuri depuis 30 ans. Le coup d'envoi a été donné en France par un artiste majeur de ce temps, Pierre Soulages, pour l'admirable église du XIIe siècle de Conques, dans les montagnes du centre de la France. Création très sobre, comme toute l'œuvre de cet artiste, de blancs, de gris et de noirs, qui jouent dans la lumière. Beaucoup d'œuvres de qualité ont suivi.

On peut même dire qu'aujourd'hui les églises sont un des lieux de vraie création artistique. Pour autant, ce n'est qu'une petite part du vaste champ de ce qu'on appelle "l'art contemporain".

Quelles relations pourraient aujourd'hui s'établir entre les sphères religieuse et artistique ?

Je viens de répondre en partie à votre question. Mais je voudrais aller plus en profondeur. Les religions, dans leur diversité, visent à rendre gloire à Dieu et à l'honorer. Elles cherchent aussi à aider les hommes à vivre au mieux leur existence devant Dieu dans le monde et, dans la mesure du possible, à assurer leur bonheur. Ce bonheur suppose comme une de ses conditions la paix entre les êtres.

L'art est aussi un facteur de paix. Il permet une communion entre les diverses cultures. Même si on n'a pas une langue commune, on peut admirer ensemble de grandes œuvres d'art. Je n'ai pas besoin de savoir le persan pour être ému par les bas-reliefs de Persépolis, les poteries des Omeyyades au Musée national de Téhéran, ou les splendeurs des mosquées



La chapelle du Rosaire de Vence dans les Alpes-Maritimes, érigée par l'architecte Auguste Perret et décorée par Henri Matisse

d'Ispahan. Des millions de touristes viennent en France regarder nos cathédrales gothiques. Tout cela est un patrimoine commun de l'humanité. En ce sens, les arts réussissent quelque chose que les religions ne savent pas toujours faire, même si c'est dans leur vocation. Car nous sommes devant un grand paradoxe : les religions aujourd'hui divisent les hommes. Certes, il y a beaucoup d'hommes et de femmes religieux, une majorité sûrement, qui aspirent à la paix et, avec les moyens dont chacun d'eux dispose, tentent de tisser des relations de paix. Mais les divisions demeurent.

Je pense donc que les religions doivent être ouvertes et accueillantes à la création artistique - ce qui ne veut pas dire à toute forme de création : il est bon de garder un sens critique. Mais dès qu'une œuvre est authentique, elle a des chances de pouvoir offrir un message spirituel.

Selon vous, quel rôle peut aujourd'hui jouer l'image pour nous rapprocher du divin, de l'invisible, aux côtés de la parole et de l'écriture ?

Probablement ici un chrétien ne répondra pas comme un musulman. Même si nous tenons tous que Dieu, comme tel, est invisible, les chrétiens pensent que, par son Fils, il s'est rendu visible à nos yeux. Pour les chrétiens, Jésus, un homme parmi les autres, n'était pas un envoyé de Dieu, il était Dieu lui-même... Son image peut nous conduire sur les chemins de Dieu, en se gardant de toute idolâtrie. L'image chrétienne authentique nous manifeste visiblement quelque chose de ce qui est invisible et elle fait cela par d'autres moyens que ceux du langage.

Mais, comme je viens de le suggérer, cela ne se limite pas à l'image directement chrétienne. Une œuvre offerte à nos

On peut dire qu'aujourd'hui les églises sont un des lieux de vraie création artistique. Pour autant, ce n'est qu'une petite part du vaste champ de ce qu'on appelle "l'art contemporain".

Pour les chrétiens, Jésus, un homme parmi les autres, n'était pas un envoyé de Dieu, il était Dieu lui-même... Son image peut nous conduire sur les chemins de Dieu, en se gardant de toute idolâtrie. L'image chrétienne authentique nous manifeste visiblement quelque chose de ce qui est invisible et elle fait cela par d'autres moyens que ceux du langage.



Vitrail réalisé par Marc Chagall dans l'Eglise Saint-Etienne de Mayence en Allemagne

En Occident, nous constatons que, à la différence d'autres arts plastiques contemporains qui se sont peu inspirés de la tradition chrétienne, le cinéma, dès le début, s'est emparé de thèmes explicitement religieux et a produit dans cette inspiration des chefs d'œuvre.

regards peut, si elle est vraie, nous dire quelque chose du mystère de l'homme et, par là, du mystère de Dieu. On pourrait d'ailleurs dire la même chose, autrement, de la musique.

Cela est vrai aussi d'une forme d'image que je n'ai pas encore évoquée, le cinéma. C'était précisément le sujet de notre rencontre à l'Université d'art de Téhéran. En Occident, nous constatons que, à la différence d'autres arts plastiques contemporains qui se sont peu inspirés de la tradition chrétienne, le cinéma, dès le début, s'est emparé de thèmes explicitement religieux et a produit dans cette inspiration des chefs d'œuvre. Pasolini, Dreyer, Bresson, Bunuel, et bien d'autres ont été de cette lignée. Il y a aussi de nombreux films dont le contenu n'est pas chrétien, mais qui atteignent une telle vérité humaine qu'ils permettent, parmi d'autres, une lecture spirituelle. Il y a comme une fécondité nouvelle de cet art

Il y a aussi de nombreux films dont le contenu n'est pas chrétien, mais qui atteignent une telle vérité humaine qu'ils permettent, parmi d'autres, une lecture spirituelle.

qui n'a guère plus d'un siècle.

Durant votre intervention au colloque sur le cinéma et le sacré, vous aviez cité les paroles de l'un de vos amis algériens qui avait affirmé qu'il ne fallait pas aspirer à détenir la vérité, mais plutôt constamment chercher à écouter celle des autres. Dans ce cas, quel statut octroyer à la " vérité " des autres ?

Je ne parle là encore que comme chrétien et je n'entends nullement refléter ce que pourraient dire des croyants d'autres religions. Pendant longtemps, mon Église pensait détenir la totalité de la vérité sur Dieu ; tous les autres croyants, de ce fait, étaient dans l'erreur. On disait qu'il n'y avait aucune possibilité de salut hors de la vraie Église. Nous avons peu à peu remis en question ce discours, d'abord en développant les liens avec d'autres Églises chrétiennes, parmi les protestants et les orthodoxes. Nous avons compris qu'il y a chez elles d'authentiques valeurs qui méritent toute notre attention et qui doivent être non seulement respectées, mais aussi reconnues comme porteuses d'éléments de vérité qui ne sont pas formulés comme tels dans notre propre tradition. C'est ce qu'on a appelé, depuis moins d'un siècle, le mouvement œcuménique. Pour ma part, je suis catholique, mais je considère certains théologiens orthodoxes ou protestants comme de grands théologiens chrétiens. Luther, par exemple, que l'Église catholique en son temps a durement combattu, a beaucoup à m'apprendre. En ce sens, la diversité des Églises chrétiennes est vue aujourd'hui comme une richesse. L'Église catholique autrefois a pu espérer que tous les protestants finiraient par reconnaître leurs "erreurs" et revenir dans le sein de l'unique vraie Église. Aujourd'hui, il n'est plus question de cela. Au contraire, nous pensons qu'il est heureux qu'il y ait plusieurs Églises, à condition qu'elles sachent s'entendre, car elles ne mettent pas toutes en relief les mêmes dimensions du mystère de Dieu.

Puis peu à peu nous avons aussi appris à nous réjouir de la diversité des religions. Tout en croyant qu'il y a un seul Dieu, nous pensons que d'autres croyants peuvent nous dire quelque chose du mystère qui nous dépasse tous et qui nous surplombe. En ce sens, nous tenons fermement ce qui pour nous est vérité, mais nous ne "possédons" pas toute la vérité. Et chaque homme, nous semble-t-il, peut être enrichi par ce que d'autres appellent vérité. En ce sens, cet ami dont vous parliez me disait: " J'ai besoin de la vérité des autres. "

Qu'avez-vous retiré de ce colloque et de votre voyage en Iran ?

Avant tout, la découverte d'un grand pays, riche de ses vastes traditions et nourri de culture, où nous nous sommes trouvés magnifiquement accueillis. Il me semble que la France et l'Iran se connaissent trop peu et que nous avons tout intérêt à multiplier les liens entre nous, dans le domaine culturel notamment, comme nous l'avons fait au cours du récent colloque. Je suis français et j'ai besoin de quelque chose de la "vérité" de l'Iran... Et c'est l'occasion de dire à votre pays un grand merci, même si je sais qu'il ne pourra pas atteindre tous ses destinataires qui m'ont réservé un si bon accueil, qu'ils soient professeurs d'université ou chauffeurs de taxi, théologiens ou boulangers, étudiants, artistes ou commerçants... En un bref premier séjour, j'ai beaucoup reçu d'eux. ■

L'Église catholique autrefois a pu espérer que tous les protestants finiraient par reconnaître leurs "erreurs" et revenir dans le sein de l'unique vraie Église. Aujourd'hui, il n'est plus question de cela. Au contraire, nous pensons qu'il est heureux qu'il y ait plusieurs Églises, à condition qu'elles sachent s'entendre, car elles ne mettent pas toutes en relief les mêmes dimensions du mystère de Dieu.

Tout en croyant qu'il y a un seul Dieu, nous pensons que d'autres croyants peuvent nous dire quelque chose du mystère qui nous dépasse tous et qui nous surplombe. En ce sens, nous tenons fermement ce qui pour nous est vérité, mais nous ne "possédons" pas toute la vérité. Et chaque homme, nous semble-t-il, peut être enrichi par ce que d'autres appellent vérité.

Lettre à Philippe Druillet

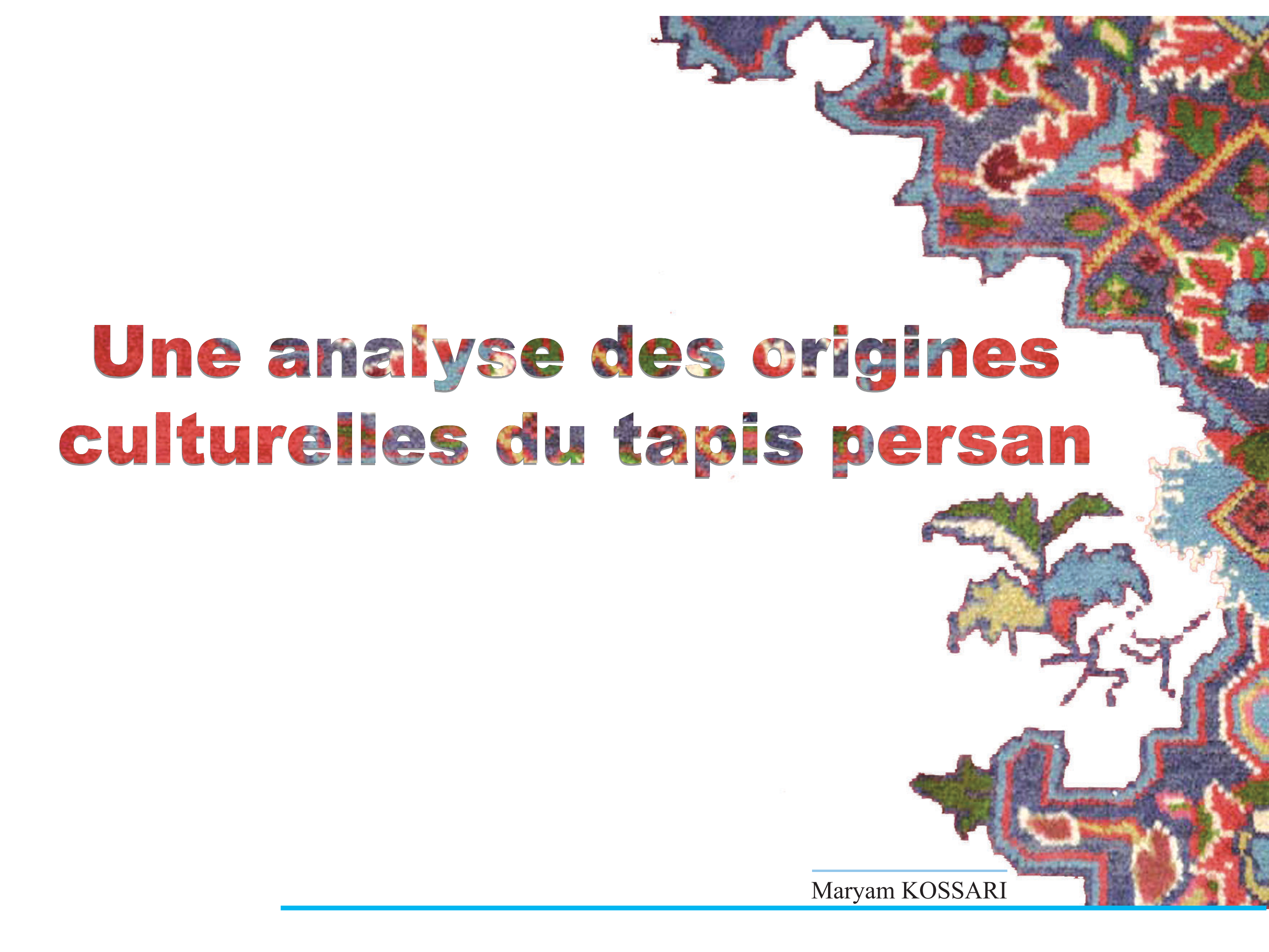
Esfandiar ESFANDI
Université de Téhéran

Cher Philippe, par la présente, et de manière très solennelle, je souhaite me rappeler à ton bon souvenir. Je dis souvenir pour ne pas dire oubli ; je dis solennelle car c'est l'usage, chez nous autres amateurs passionnés du neuvième art, de faire nos révérences face aux grands précurseurs. Et si je dis oubli, c'est qu'il est loin derrière, le temps de ma jeunesse, de ma première lettre à ton intention… il est loin ce jour "béni" où, subjugué par une couverture aux couleurs flamboyantes, j'ai sorti d'un rayon de librairie, le premier tome des aventures de *Lone Sloane*. Le feuilletant, je fus très vite transporté hors des contrées auxquelles mon très cher Jules Verne m'avait jusqu'alors habitué. Je quittais alors les fonds marins et la moustache de Nemo, la plus mystérieuse des îles et la pipe de Painckroft, les Indes Noires et la Russie de Strogoff. Ton livre datait de 1966. Pour ma part, je le découvrais au milieu des années 1970, dans une petite librairie de la banlieue parisienne. Trop jeune alors pour réaliser l'apport que constitua ta pratique de l'art graphique, mais aussi celle de Giraud et de vos autres compères, tous rattachés de près ou de loin à la revue futuriste de bandes dessinées *Métal hurlant*, aux éditions *Les Humanoïdes Associés*, trop jeune disais-je pour appréhender comme il se devait le passage de la BD, de l'enfance à l'age adulte, je restais, presque hébété, à feuilleter les pages étranges d'un monde dont je percevais malgré tout les ressemblances avec ma réalité, au-delà de ma biosphère, de ma galaxie: les mêmes impératifs, les mêmes désirs, les mêmes angoisses. Plus tard, j'allais apprendre à considérer le neuvième art comme un véritable bienfait, un espace salutaire de liberté et de créativité ; lieu où l'image vient embrasser des bulles de parole, où la parole vient se coucher sur les contrastes. Satisfait jusqu'alors, au plus haut point, par la finesse narrative de Gosinny, les lignes claires d'Hergé, les cadres mouvementés du Far West de Morris, je venais juste de faire l'expérience de la planche éclatée, de l'image qui déborde de son cadre, d'un récit aphoristique, chargé d'allusion graphique à un "monde possible". Trop jeune encore pour profiter comme il se devait de ton imaginaire débridé, je rebroussai chemin vers des régions familières et partant, moins périlleuses. Plus tard, toujours friand de nourriture, de complément à ma ration de culture officielle, j'optai une fois de plus pour les rayons bigarrés de "ta" contre culture. Qu'elle aubaine alors, de découvrir *Gail, Yragaël, Urm le fou*, et combien d'autres personnages insolites, noyés au centre ou à la périphérie de décors pareillement insolites. J'ai découverts ta *Carthage* et ta ville fleur qui sentait bon Chiraz. Je t'ai vu donc, frayer avec Flaubert, avec Baudelaire aussi, celui de "la plaie" et du "couteau", du vampire amer de ton *Nosferatu*. Ce fut à la lecture de ce récit en noir et blanc, quelque peu déprimant, que

je pris la décision de t'écrire ma première lettre pour te faire mes adieux. J'imagine ton sourire à la lecture de cette missive d'admirateur offusqué par l'atmosphère par trop morose de ta dernière création: ton vampire, âme damnée d'un poète symboliste de la fin du 19ème, traînant ses membres crochus dans les ruines d'un décor citadin de fin du monde. Je déplorai dans cette lettre l'absence de contrastes colorés, et surtout, la quasi disparition des perspectives vertigineuses, disproportionnées, qui firent ta grandeur, et dont fort heureusement, à en croire tes créations ultérieures, tu n'as pas oublié les vertus. Car au vrai, je pense ne pas avoir été le seul à avoir succombé à ton appétit pictural de démesure. A tes bâtisses verticales, tes monuments circulaires, géométriques, excessivement spectaculaires. Et toujours, quelque part dans un coin de planche, un petit personnage, tristement central, un évadé de la perspective perdu à quelque hauteur d'une autre perspective, qui entre sans crier garde dans la planche, ou dans le cadre rond le plus approchant.

Après avoir tristement feuilleté ton noir Nosferatu, j'ai tourné le dos à ta création. Cependant j'y reviens. Tant de couleurs, tant d'espaces, tant d'excès, et tant d'excès dans l'excès. Ma barbe a bien blanchi et comme toi, j'aime à traîner mes basques du côté de mes amours d'antan. Tu viens de recevoir ma lettre…donne-moi de tes nouvelles. ■





Une analyse des origines culturelles du tapis persan

Maryam KOSSARI

Malgré l'ancienneté de l'histoire du tapis persan, la maîtrise technique et le savoir empirique dont disposent les Iraniens, le manque d'une approche scientifique et la méconnaissance des aspects pratiques et expérimentaux de la production du tapis sont évidents.

Ces lacunes deviennent encore plus frappantes si l'on y inclut le manque d'intérêt dont fait preuve la jeunesse iranienne pour tout ce qui concerne les valeurs qualitatives et identitaires rattachées à l'art du tapis. Ceci met d'ailleurs en évidence l'absence d'une histoire écrite des valeurs sociales et culturelles de cet art.

Par ailleurs, dans un monde où l'analyse scientifique des aspects de la vie sociale tend à devenir omniprésente, il serait simpliste d'envisager l'exportation et la commercialisation d'un produit sans pour autant tenir compte de ses caractéristiques qualitatives. Ceci est d'autant plus valable lorsqu'il s'agit d'un produit tel que le tapis, dont les valeurs culturelles et artistiques sont inhérentes à sa "qualité".

L'importance économique du tapis artisanal est à l'origine de l'habituelle approche traditionnelle et commerciale qui tend à minimiser l'aspect artistique et culturel, parfois au point de faire disparaître quelques unes des perspectives les plus importantes du tapis.

Dans la mesure où l'attribution d'un concept aussi vaste que la "culture" est inappropriée à un produit tel que le tapis artisanal, on pourrait s'interroger sur la place que cet art occupe dans la culture iranienne.

Dans ce cas deux questions se posent :

- Pourquoi le tapis persan renferme-t-il un aspect culturel et extra-commercial?
- Comment pourrait-on définir ses bases culturelles ?

En ce qui concerne le premier point, on peut dire que l'aspect culturel du tapis persan est la cristallisation de l'identité traditionnelle et sociale de l'Iran.

La comparaison qualitative des tapis anciens et des tapis actuels nous fournit la preuve de l'idée selon laquelle ces produits sont issus de périodes très différentes, et qu'ils sont avant tout le fruit du travail d'hommes aux mentalités et aux valeurs très différentes.

Tissé à partir de matières premières de troisième rang, teint avec des couleurs chimiques en lieu et place de couleurs naturelles autrefois utilisées, et comprenant des motifs non authentiques, le tapis actuel a connu, si on le compare au tapis ancien, une importante dégradation de sa qualité.

Le tapis persan est en soi un art unique au monde, qui intègre les particularités folkloriques et populaires garantes de sa valeur matérielle.

La peinture occidentale du XIe siècle témoigne du fait que les tapis persans étaient grandement appréciés par les amateurs d'art européens. On voit dans ces tableaux des tapis persans orner les palais d'Europe. La beauté des motifs et la diversité des couleurs ont inspiré les plus grands peintres européens tels que Rubens et Van Dick et plus récemment, la génération des pionniers de la peinture moderne dont Cézanne, Monet, Paul Klee, Mondrian et autres.

Dans les *Chefs-d'œuvre de 1'Art Persan* Pop écrit : "*Chez les occidentaux, c'est l'art du tapis qui représente le mieux l'art persan*".

Malheureusement, nous avons très peu d'informations concernant les bases culturelles de cet art. Ceci s'explique peut-être par le fait que le tapis persan a toujours été un produit artisanal accessible, tissé dans des conditions rudimentaires qui ne nécessitaient pas une organisation complexe.

Le déclin de la qualité de ce produit durant les dernières années, qui se caractérise par la disparition de plusieurs centres de production authentiques et le rejet des motifs originaux, se traduit par une grosse perte d'acheteurs potentiels et démontre la négligence frappante et le manque d'une planification méthodique dans ce domaine.

On peut brièvement aborder la question de la perte des marchés étrangers. L'idée selon laquelle le tapis persan doit se modifier selon la mode et suivre les tendances et les goûts actuels est complètement erronée. Les produits modernes tels que la moquette, les tapis mécaniques et autres sont des fabrications temporaires destinées à un usage à court terme, et leur aspect décoratif est dû à une technique élaborée ne puisant pas sa source dans une identité spécifique et un passé culturel. Au contraire, le tapis persan, produit culturel par excellence, doit avant tout sa valeur à une présence humaine dotée d'un long passé historique et social.

Certes, les exigences d'une clientèle internationale sont importantes, mais tout changement dans cet art nécessite le respect de certaines limites, dont la négligence conduira à une dégradation sérieuse. Si dans le passé le tapis iranien exporté à l'étranger n'avait pas de réels concurrents, c'était justement grâce aux particularités identitaires qui le différenciaient des autres gammes de produits. Il ne faut pas oublier que le côté innovateur et dynamique de cet art a permis son adaptation aux différentes périodes, de l'époque Safavide jusqu'à nos jours.

L'affaiblissement de la place du tapis persan au sein du marché mondial est principalement causé par l'utilisation de motifs répétitifs et limités comme les motifs en médaillons, le genre Eslimi, Gol-Farang[1], Mâhi[2], etc., l'abus de couleurs non authentiques et dépourvues de charme, et dans tout les cas, une baisse

La beauté des motifs et la diversité des couleurs des tapis persans ont inspiré les plus grands peintres européens tels que Rubens et Van Dick et plus récemment, la génération des pionniers de la peinture moderne dont Cézanne, Monet, Paul Klee, Mondrian et autres.

Le déclin de la qualité de ce produit durant les dernières années, qui se caractérise par la disparition de plusieurs centres de production authentiques et le rejet des motifs originaux, se traduit par une grosse perte d'acheteurs potentiels et démontre la négligence frappante et le manque d'une planification méthodique dans ce domaine.



Tapis de style Gol-farang Shâh Abbâsi.

générale de la qualité.

Pour comprendre l'importance majeure des deux éléments couleurs / motifs, référons-nous aux âges d'or du tapis persan :

D'abord, la période Safavide. Les caractéristiques des tapis de cette époque, d'une perfection peu égalée, sont suffisamment reconnues.

La deuxième période est plus problématique. Elle débute avec l'ère Pahlavi, et marque la fin de deux siècles de stagnation durant l'époque Qâdjâre. Cette période est caractérisée par le développement des aspects commerciaux du tapis, la présence de producteurs multiples, d'abord étrangers, puis Iraniens, et la participation de dessinateurs hautement qualifiés et de maîtres artisans coloristes. Ces efforts redonnent très vite au tapis une qualité comparable à celle de l'âge d'or safavide.

La comparaison de ces deux époques clarifie deux points importants:

- Le point commun de ces tissages est l'originalité des motifs du tapis, purement iraniens, comprenant en particulier des motifs régionaux et folkloriques.

- Le choix des couleurs naturelles, magistralement combinées par les maîtres iraniens, une matière première obtenue des meilleures laines et enfin une éthique morale garantissant une qualité de fabrication sans défaut, sont à l'origine du grand art de cette période.

Les tapis de l'époque safavide étaient en général de grand format et dessinés par des dessinateurs renommées dans les ateliers urbains, sous la surveillance des maîtres. Malgré leur grande valeur financière, ces tapis n'étaient pas destinés au commerce et étaient souvent commandés par des hautes figures de l'aristocratie de l'époque. Dans les fabrications des premières années de la dernière décennie, parallèlement à la production citée ci-dessus, il existait également une fabrication massive de tapis inspirés par l'imaginaire rural et tribal, avec des particularités ethniques basées sur les légendes historiques écrites et orales. Plus de vingt mille centres de production se consacraient à ce type de fabrication. Cécile Edwards, elle-même commerçante et experte en tapis, le démontre dans son ouvrage intitulé *Le tapis Persan* avec des présentations de tapis de petit format, mettant en valeur

un art pur, riche, original et en même temps, hautement commercial.

Comment les particularités structurelles deviennent identitaires?

La continuité historique de la production du tapis et la présence des amateurs au cours des différentes périodes, démontrent le fait que l'aspect culturel du tapis persan primait sur sa dimension commerciale et financière. Comme on l'a déjà évoqué plus haut, les particularités techniques du tapis persan, constitutives de son identité, ont été les garants de sa qualité exceptionnelle. La laine employée dans le tissage des anciens tapis iraniens, ainsi que les couleurs naturelles obtenues des plantes telles que la garance, la noix, la feuille de vigne, etc. qui sont toutes des plantes régionales, sont des produits purement iraniens. La qualité exceptionnelle de ces matières premières et leur adaptation au présent, donnaient au tapis persan une durabilité sans pareil.

Il serait intéressant de savoir que la maîtrise de cet art sur l'ensemble d'un territoire aussi vaste, présentant une diversité géographique exceptionnelle, a permis une création artistique variée, diverse et originale dans toutes les régions. La même matière première, par exemple la couleur de la garance[3], donne un résultat nettement différent selon qu'elle est employée par un artisan de Kermân ou par un spécialiste du Kurdistan[4] iranien.

Selon une idée fausse et largement répandue, le dessin est un élément constant et répertoriable, dont on peut multiplier la reproduction à l'infini soit manuellement, soit grâce à des procédés industriels. Même si certains dessins typiques du tapis persan ont subi ce sort, ils ont néanmoins gardé certaines différences selon leurs régions de production : le dessin intitulé Mâhi (voire la notice) est reproduit dans plus d'une centaine de versions.

Encore une fois, la diversité et la richesse culturelle de l'Iran interviennent comme le garant de l'originalité de l'art du tapis iranien, difficilement reproductible à l'étranger. C'est d'ailleurs l'imitation de certains motifs persans qui est souvent évoquée comme la raison principale de la chute des ventes des tapis iraniens sur les marchés étrangers. Bien que cela relève du domaine des experts,

La continuité historique de la production du tapis et la présence des amateurs au cours des différentes périodes, démontrent le fait que l'aspect culturel du tapis persan primait sur sa dimension commerciale et financière.



Tapis de Tabriz à motif de mâhi.



Tapis de Kermân

Tapis de Kermân

seule une catégorie particulière de tapis issus d'ateliers urbains, aux plans dessinés ou même imprimés et accessibles hors de nos frontières, a pu être reproduite par les étrangers. Parallèlement à cela, le tissage mécanique, qui reprend les motifs artisanaux, contribue largement au déséquilibre de ce marché particulier.

La gamme la plus riche et la plus originale reste celle du milieu rural, où le tissage se fait de façon improvisée, sans plan de dessin défini. Ces tapis sont plutôt inspirés des schémas régionaux et ancestraux. Dans le cas où ce secteur bénéficierait d'aides sérieuses, il pourrait garantir la survie et la continuité de l'art du tapis iranien.

Enfin, concernant les limites géographiques, historiques et culturelles des motifs des tapis iraniens,

il faut rappeler que l'ancienne Perse comprenait les vastes territoires de l'Asie centrale et de l'Afghanistan. Ces régions ne font plus partie de l'Iran actuel, mais reproduisent toujours les motifs traditionnels de l'Iran. La ville d'Herat, l'un des principaux centres de l'ancienne culture persane, en est un exemple. C'est dans cette ville qu'a vécu l'un des maîtres de la peinture, Kamâl-ed-Din Behzâd[5], qui a introduit les motifs des coupoles et des tapis iraniens dans la peinture de l'Ecole de Herat. Il aurait fallu répertorier certains travaux des grands dessinateurs urbains afin de soutenir les maîtres de ce métier, d'autant plus que c'est l'élément humain qui y joue le rôle le plus important.

Si on constate une floraison d'une production de masse basée sur le design industriel et la fabrication mécanique, celle-ci est due aux moyens illimités qu'offre l'industrie moderne. L'artisanat traditionnel connaît quant à lui un développement moins important en ce sens qu'il dépend directement des particularités régionales et surtout de la créativité humaine. Il est évident que c'est cette deuxième catégorie qui garantit la survie de la culture et l'identité du tapis. Enfin, il faut admettre que la transformation des sociétés rurales et tribales en sociétés urbaines et les modifications des mentalités ont certainement contribué à l'utilisation des moyens modernes tels que le graphique et l'ordinateur dans l'industrie du tapis.

La sauvegarde de l'art traditionnel du tapis nécessitera peut-être le déploiement de moyens modernes et scientifiques, qui serait ainsi mis au service des valeurs nationales et culturelles anciennes.

---

1. Gol-Farang : motif aux bouquets de fleurs répétitifs inspiré des tissages et tapis français et européens.
2. Mâhi : motif semi géométrique qu'on trouve spécialement dans les tapis de Tabriz (Azerbaïdjan).
3. Kermân : ville située dans le sud-est de 1'Iran.
4. Kurdistan : région située dans l'ouest de l'Iran.
5. Kamal-al-Din Behzâd: l'un des maîtres de la miniature persane de l'époque Timuride, décédé en 1516 ap. J-C.

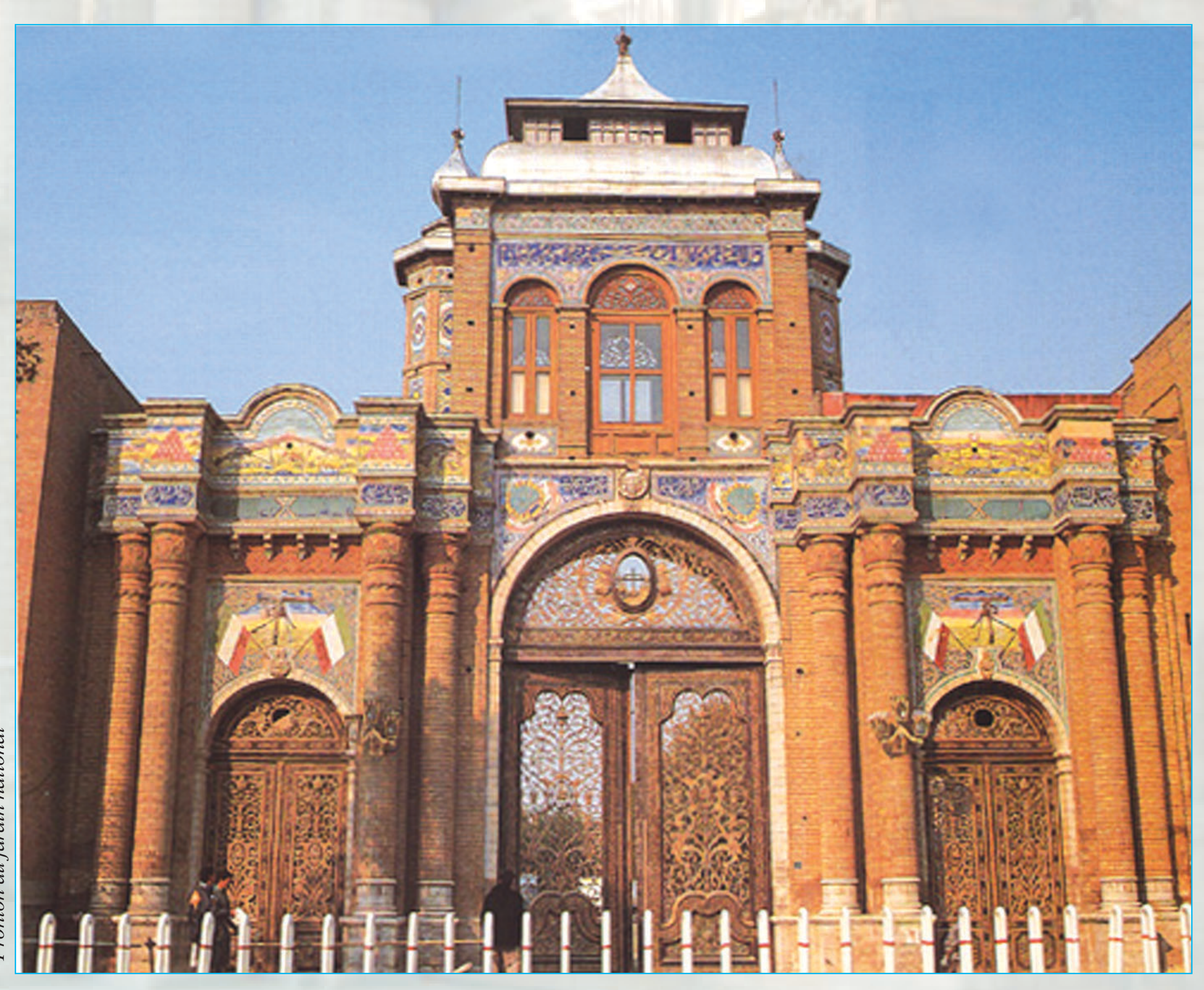


Tapis du Kurdistan

Du messager à cheval au courrier électronique

Le Musée des Postes et Télécommunications de l'Iran

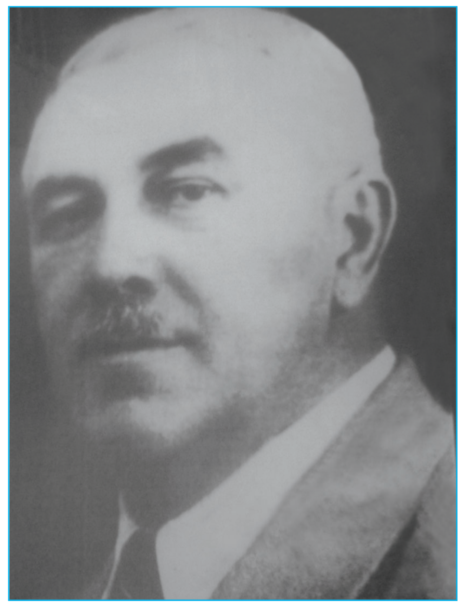
Afsaneh POURMAZAHERI
Farzaneh POURMAZAHERI



Fronton du jardin national

" *Ni la neige ni la pluie, ni la chaleur et ni l'obscurité du chemin n'empêchent les courriers persans d'arriver à leur destination.* " Cette fameuse citation d'Hérodote, historien grec, à propos des messagers achéménides prouve l'efficacité du système de communication de l'époque. En fait, les Perses furent la première nation qui inventa le système de communication qui se répandit par la suite dans le monde entier. A savoir, tous les recoins du pays furent désormais reliés grâce à un vaste réseau de routes parcourues par des messagers galopants. Constamment en voyage, ces derniers exigèrent un endroit afin de pouvoir s'y reposer et changer de monture. C'est ainsi que furent bâtis les relais de poste sous le règne de Darius Ier[1]. A titre d'exemple, à cette époque, la construction de cent onze relais de poste entre les villes de Suse[2] et de Sardes[3] facilita et même accéléra le travail de ces messagers, qui pouvaient désormais effectuer un trajet de 2683 kilomètres qui leur prenait auparavant trois mois par les caravanes, en une seule semaine. Après quelques changements, cette méthode fut ensuite adoptée par les mongols. Il faut également rappeler le rôle indéniable des Qâdjârs dans l'apparition de nombreux relais de poste. Par la suite, une modernisation considérable du système de distribution s'effectua sous la supervision d'Amir Kabîr; les messagers prirent en charge la distribution des paquets, des courriers et des missives de l'Etat au sein et à l'extérieur du pays. Cette fonction fut confiée plus tard aux bureaux de poste.

L'édifice du bureau de poste de Téhéran fait partie des bâtiments les plus importants du Jardin National, qui est l'une de grandes fondations de l'époque. Ce bureau fut inauguré officiellement en 1934, sous la supervision de Nikolaï Markov[4], l'architecte georgien. Le bâtiment se situe dans la rue Imam Khomeiny à côté du fronton du Jardin National. La section réservée à la poste de l'Etat (l'aile est), le guichet (au centre) et la section des douanes des colis postaux (l'aile ouest), constituaient les trois parties principales du bureau. En 1990, cette dernière section fut transformée pour devenir le Musée des Postes et Télécommunications actuel. S'étendant sur près de 6000 mètres carrés, il occupe un tiers de la superficie du bâtiment entier (environ 18 000 mètres carrés). Le style architectural du bâtiment est une combinaison d'art achéménide, islamique de l'époque safavide et du style des Pahlavis. La façade en brique de l'ensemble avec ses escaliers et les piliers de pierre en augmentent la beauté. Le musée contient trois étages. L'aile est et l'aile ouest sont dessinées de manière symétrique et chacune possède une cour et quatre vérandas derrière lesquelles se trouvent de multiples salles et chambres. Elles sont ainsi un emprunt des caravansérails de quatre vérandas. Les deux cours sont actuellement couvertes, mais étaient découvertes une cinquantaine d'années auparavant. La partie centrale, couverte et enjolivée de trois coupoles



Nikolaï Markov: Architecte géorgien, fondateur du Bureau de Poste et des Télécommunications de Téhéran.

L'édifice du bureau de poste de Téhéran fait partie des bâtiments les plus importants du Jardin National, qui est l'une de grandes fondations de l'époque.

Les Perses furent la première nation qui inventa le système de communication qui se répandit par la suite dans le monde entier.



Tous les outils utilisés dans l'industrie de la poste sont exposés au public dans la salle consacrée aux objets postaux : les boîtes à lettres, les sceaux manuels, les machines d'annulation de timbre, les machines à écrire, les anciennes balances postales et les photos des vêtements officiels des facteurs des pays différents en sont quelques exemples.



décorées en plâtre, n'est guère analogue aux autres secteurs. Celui-ci est le centre symétrique de l'ensemble et sert d'entrée principale au bâtiment. Ce qui est remarquable dans cette construction demeure sa fondation de huit mètres comblée par de la pierre et de la chaux afin de la solidifier.

Le musée contient des salles variées et intéressantes réparties dans les deux étages principaux. La salle des ministres expose les photos des 72 ministres de la poste, du télégraphe et du téléphone dont le premier fut Aligholi Khân Mokhberodoleh. Tous les outils utilisés dans l'industrie de la poste sont exposés au public dans la salle consacrée aux objets postaux : les boîtes à lettres, les sceaux manuels, les machines d'annulation de timbre, les machines à écrire, les anciennes balances postales et les photos des vêtements officiels des facteurs des pays différents en sont quelques exemples. Une autre partie expose les images des martyrs de la poste et les boîtes à lettres déformées durant la guerre Iran-Irak. Dans ce même endroit se trouvent les boîtes ayant servit de colis postaux durant la période Qâdjâre dans lesquelles furent préservés des objets précieux, de l'argent et des timbres.

Le timbre constitue depuis son

invention un média transmettant n'importe quel message à n'importe quel recoin du monde, sans aucune limite. Considérant l'ancienneté de l'usage du timbre en Iran (depuis 1868, c'est-à-dire environ 138 ans), les timbres de trois époques historiques; Qâdjâre, Pahlavie et celle de la République Islamique sont présentés dans de nombreux panneaux vitrés. A leurs côtés, on trouve également des panneaux des timbres imprimés par 198 pays membres de l'Union Européenne des Postes. Tous les moyens de communication grâce auxquels l'homme a pu réaliser ses rêves sont rassemblés dans une autre grande salle. Celle-ci souligne toute l'évolution des appareils communicatifs en exposant tour à tour le télégraphe, le télex, le fax, différentes sortes de fibre optique et divers téléphones. Une salle de conférence et une cour centrale sont consacrées à l'organisation des cérémonies, des réunions et des expositions temporaires. Comme d'autres centres culturels, ce musée contient une bibliothèque assez riche contenant des livres et des journaux sur l'histoire de la poste, du télégraphe et du téléphone, ainsi que des timbres en latin, en français et en persan. La valeur historique de ces objets rivalise d'ailleurs avec ceux exposés au sein du musée. Outre ce dernier, d'autres constructions du même style architectural et de la même époque ont été édifiées dans le Jardin National, la place " Mashghe" d'autrefois.

Il est à noter que l'histoire de la place " Mashghe " est similaire à celle du quartier dans son ensemble, en raison de son voisinage avec le bureau de poste et d'autres édifices anciens. En réalité, cet endroit était destiné aux exercices militaires dans le royaume de Fath Ali Shâh[5], et les soldats y défilaient quotidiennement. Quant à Nassereddin Shâh[6], il la fit enclore d'un mur en brique. Il fit également bâtir une porte de ville



Nassereddin Shâh, fils de Mohammad Shâh qâdjâr.

en tuile bleue, au Sud-Est de là où il passait les troupes des soldats en revue. Plus tard, à l'époque de Rezâ Shâh [7], une caserne de style russe fut bâtie au Nord de la place en vue d'y loger les soldats cosaques. Elle est actuellement le monument le plus ancien du Jardin National. Ce nom rappelle également celui d'un vaste jardin public créé en 1928. Peu de temps après, il céda la place au centre culturel et, peu à peu et jusqu'en 1938, y apparurent les bâtiments gouvernementaux tel que le Musée National de l'Iran, la Bibliothèque Nationale, le Ministère des Affaires Etrangères, la Préfecture de Police, le Bureau de l'Etat Civil et le Bureau de Poste.

Tous ces édifices ont été les témoins de changements divers ; de révolutions, de dynasties renversées, comme de jours de paix. Et maintenant, au milieu des bruits des voitures et des préoccupations de la vie quotidienne, ils demeurent calmement, plus âgés… muets et reclus. ■

1.Darius Ie : (486 av. J.C) Premier roi de Perse, fondateur de Persépolis. Il fut vaincu par les Grecs à Marathon. Il fit bâtir, chaque quatre lieues, des relais de poste pour que les messagers puissent s'y reposer.

2. Suse : Capitale de l'Elam. Darius Ie en fit la capitale de l'Empire perse. (VIe siècle avant J.C).

3.Sardes : Une ville grecque.

4.Nikolaï Markov: Architecte géorgien, fondateur du Bureau de Poste et des Télécommunications de Téhéran, l'un des architectes de la Municipalité de Téhéran.

5.Fath Ali Shâh Qâdjâr: L'un des rois qâdjârs, après Aghâ Mohammad Khân Qâdjâr. A son époque, les pactes de Golestân et de Turkamanshâi furent conclus entre l'Iran et la Russie. Il mourut à l'âge de 68 ans, après avoir régné durant 38 ans.

6.Nassereddin Shâh : Fils de Mohammad Shâh qâdjâr. Il fut fusillé par Mirzâ Rezâ Kermâni et mourut après 49 ans de règne. Son ministre Amir Kabir fut l'instigateur de nombreux changements politiques, sociaux et culturels dont la construction du collège Dârolfonoun.

7.Rezâ Shâh Pahlavi : Fondateur de la dynastie Pahlavi. Il régna 16 ans et mourut à l'âge de 67 ans.

La nationalisation du pétrole: un échec victorieux?

Arefeh HEDJAZI

L'histoire de l'or noir est intimement liée aux péripéties modernes des pays qui le détiennent. L'Iran, en tant que l'un des grands pays-réservoirs mondiaux du pétrole, connut l'une des histoires les plus mouvementées en la matière. Une histoire épique qui commença par la découverte des premiers puits de pétrole en Iran, se poursuivit avec la nationalisation du pétrole iranien et se termina par le coup d'Etat américano-britannique de 1953.

En 1900, le français Jacques de Morgan, archéologue basé en Iran dans l'antique région de Shoush, publiait un article de recherche sur l'existence de puits de pétrole dans le Sud-Ouest de l'Iran. Cet article attira très vite l'attention. Les Britanniques, qui à l'époque s'étaient partagé l'Iran avec la Russie sans que les rois qâdjârs fantoches aient su défendre leur pays, se rendirent très vite compte des avantages que le pétrole iranien représentait pour eux.

En ce temps-là, la marine britannique remplaçait le charbon par le pétrole. La découverte des gisements iraniens ne laissait donc pas les Britanniques indifférents. Ils voyaient dans le pétrole iranien un moyen sûr et peu cher d'alimenter leurs réserves. C'est ainsi qu'en 1901, William Knox d'Arcy obtint du roi Qâdjâr Mozaffar-e-Din un monopole de soixante ans sur l'extraction du pétrole et du gaz iraniens. Ce monopole concernait l'ensemble du territoire iranien sauf quelques départements du Nord de l'Iran qui étaient sous influence russe. Ce contrat fut signé par le roi Mozzafar-e-Din Shâh, le chancelier Atabak, le ministre des Affaire Etrangères et Mayotte, le représentant de d'Arcy en Iran. Après la signature du contrat, Mayotte paya une somme de dix mille livres à Atabak et cinq mille livres au ministre des Affaires Etrangères pour avoir su convaincre le roi iranien de la nécessité de signer un tel contrat. Après signature, le matériel de forage fut importé en Iran et les prospections commencèrent. Après plusieurs essais infructueux, un premier gisement au potentiel considérable fut découvert à Naftoon et l'extraction commença. C'est à ce moment là que la Compagnie changea de nom et devint l'Anglo-Persian Oil Company (APOC), qui deviendra quelques années plus tard l'Anglo-Iranian Oil Company (AIOC).

Comme le pouvoir central était à l'époque très faible, les diverses provinces iraniennes étaient partagées entre les chefs des clans locaux. Ainsi, dans le Sud de l'Iran et dans les régions de Ramhormoz et de Naftoon où la compagnie a commencé ses activités, le clan des Bakhtiaris et celui des Arabes de Sheikh Khazaal exerçaient leur domination. Ils souhaitaient donc avoir leur part d'intérêts pétroliers. Les Britanniques, qui ne voulaient pas mettre en danger l'existence de la compagnie, trahirent le gouvernement iranien en négociant directement avec ces clans, négociations qui conférèrent un pouvoir accru à ces clans et affaiblirent davantage le gouvernement central en créant des Etats dans l'Etat.

Au fil des ans, la compagnie ne cessa de se développer et d'élargir ses activités. Elle se transforma peu à peu en une immense société aux réserves incalculables, dominant de vastes régions dans le sud de l'Iran. A la suite de cela, les villes de Masjed Soleïman et d'Abadan se développèrent très rapidement et plusieurs raffineries furent construites. En 1920, la raffinerie d'Abadan atteint une capacité de 1 385 000 tonnes. La plus grande partie de la production était vendue à des prix défiant toute concurrence à la marine britannique. Aujourd'hui encore, on ne sait toujours pas exactement à combien l'Anglo-Persian, contrôlée uniquement par les Anglais, vendait le pétrole iranien aux sociétés anglaises.

Apres la Première Guerre mondiale, un différend apparut entre le gouvernement iranien et la Compagnie concernant les bénéfices et la part de l'Iran. La Compagnie refusait de verser à l'Iran le pourcentage convenu sous prétexte qu'elle considérait ce qu'elle versait aux divers clans comme versés au Trésor Public iranien. Finalement, un accord fut conclu et cette dernière dut verser une somme d'un million de livres sterling à l'Iran.

Cependant, les gains de l'Iran demeuraient très faibles. Bien qu'ayant droit à 16% des bénéfices, il n'en recevait en réalité qu'une infime partie. Cet état de fait conduisit le nouveau roi iranien, l'autoritaire Reza Pahlavi, à demander une révision du contrat sur de nouvelles bases et l'augmentation de la part perçue par l'Iran. Des émissaires iraniens furent alors envoyés à Londres, où se trouvait le siège social de la Compagnie, mais les négociations traînèrent en longueur. En 1931, la part annuelle de l'Iran fut annoncée par la Compagnie, et s'élevait à 371 livres sterling. L'indignation éclata,



Discours de Mossadegh au tribunal international de La Haye

à tel point que le roi décida de révoquer le monopole accordé à la Compagnie et brûla le contrat. La part de l'Iran dans les bénéfices de la Compagnie Anglo-Persane fut pour la première fois remise en cause lors d'une discussion au Sénat iranien. Le directeur exécutif de la Compagnie protesta contre cela, mais il était trop tard. Les Iraniens exigeaient un nouveau traité. Deux mois plus tard, un décret révoquant officiellement le monopole fut signé, ce qui déclencha immédiatement des réactions partout dans le monde. Les Soviétiques furent satisfaits, même s'ils craignaient une montée des tensions dans cette région du monde ayant une forte importance géostratégique, car partageant en deux les zones d'influence communiste et " capitaliste ". Les Anglais soumirent ce désaccord à la SDN, et un Tchèque fut chargé d'arbitrer le litige. Finalement, on décida d'organiser de nouvelles négociations entre les Iraniens et les Anglais. Discussions longues et éprouvantes, mais qui finirent par produire un accord, certes plus satisfaisant que l'ancien pour les Iraniens, mais qui comportait le grand désavantage de renouveler le monopole pour une nouvelle durée de soixante ans. C'est ainsi que les Anglais et les Iraniens s'arrangèrent pour quelques décennies encore, mais déjà les

En 1900, le français Jacques de Morgan, archéologue basé en Iran dans l'antique région de Shoush, publiait un article de recherche sur l'existence de puits de pétrole dans le Sud-Ouest de l'Iran.

C'est ainsi qu'en 1901, William Knox d'Arcy obtint du roi Qâdjâr Mozaffar-e-Din un monopole de soixante ans sur l'extraction du pétrole et du gaz iraniens.



Manifestation de soutien à la nationalisation du pétrole

La plus grande partie de la production était vendue à des prix défiant toute concurrence à la marine britannique. Aujourd'hui encore, on ne sait toujours pas exactement à combien l'Anglo-Persian, contrôlée uniquement par les Anglais, vendait le pétrole iranien aux sociétés anglaises.

Etats-Unis, puissance émergente, commencèrent à peser de leur poids propre dans la balance de l'économie mondiale, à l'époque où plus encore qu'aujourd'hui, le pétrole jouait un rôle prépondérant. Dès 1943, les compagnies pétrolières américaines demandèrent ouvertement à leur gouvernement d'exiger leur part du pétrole iranien et des politiciens et experts américains évoquèrent l'intérêt qu'aurait les Etats-Unis, le plus grand consommateur de pétrole au monde, à s'intéresser aux gisements du Moyen Orient à tel point que Truman, à l'époque sénateur, soumit une proposition écrite à Roosevelt. Quelques mois plus tard, deux experts américains vinrent en Iran pour préparer un contrat de monopole semblable à celui dont disposait l'Angleterre. Mais les points de vue des dirigeants iraniens avaient entre temps changé et il leur était désormais inacceptable d'offrir de tels monopoles à qui que se soit. La venue en Iran des deux experts provoqua donc des réactions négatives, et ce fut pour la première fois en 1945 que le monopole d'Arcy fut critiqué par Mossadegh, sénateur, lors d'un discours officiel. Parallèlement aux Américains, les Soviétiques envoyèrent également une commission d'experts en vue de l'obtention d'un monopole sur le pétrole du Nord de l'Iran. Les négociations irano-soviétiques allaient bon train, quand le gouvernement iranien annonça soudainement qu'il n'accorderait aucun monopole à un pays étranger avant que la paix ne soit intervenue entre les protagonistes de la Seconde Guerre Mondiale. Les Soviétiques protestèrent immédiatement en qualifiant cette décision d'impérialiste et dictée par les intérêts occidentaux, ce qui était tout à fait vrai. Le gouvernement iranien avait pris cette décision sous la pression des Anglais et des Américains, qui ne souhaitaient pas partager leur butin iranien avec le redoutable rival soviétique. C'est cette décision politique dictée par l'Occident qui provoqua par la suite les massacres d'Azerbaïdjan et la proclamation des éphémères républiques populaires du Kurdistan et de l'Azerbaïdjan soutenues par les Soviétiques. Malgré ce refus, les Russes n'abandonnèrent pas et signèrent un accord avec le Premier Ministre iranien afin de fonder une compagnie pétrolière russo-iranienne, en échange de l'arrêt des aides soviétiques aux rebelles kurdes et azéris. Cet accord présenté à l'Assemblée Nationale fut immédiatement rejeté pour les mêmes raisons qui motivèrent le refus du gouvernement d'accorder un monopole aux Russes.

Après le rejet de l'accord irano-soviétique, le Premier ministre iranien Ghavâm chargea le ministre des Finances Hajir d'étudier en détail les désaccords opposant les Iraniens et l'AIOC. La raison principale de cette démarche était de préparer la voie à la cessation du monopole anglais. Les courtisans pro-anglais usèrent alors de leur influence pour obliger Ghavam à démissionner. Hakim fut alors nommé Premier ministre. De nouvelles négociations furent lancées

entre Anglais et Iraniens, mais se soldèrent par un échec et Hakim fut contraint à la démission. Hajir devint Premier ministre et réussit, malgré la tempête de protestation que souleva sa démarche chez les pro-britannique, de poursuivre son enquête au sujet des infractions de l'AIOC. Une fois son travail terminé, il proposa un sommet officiel aux directeurs de la Compagnie pour qu'ils viennent répondre des infractions et qu'un nouveau terrain d'entente soit trouvé entre le gouvernement iranien et cette compagnie. Cependant, il fut démis de ses fonctions par le roi avant d'avoir reçu une réponse de la Compagnie, et Saed devint premier ministre. Les deux parties s'assirent finalement à la table des négociations. Le résultat fut la conclusion d'un nouvel accord qui garantissait dans une certaine mesure les intérêts de l'Iran. Néanmoins, au même moment, la seizième assemblée fut élue et le Parti du Front National y remporta une écrasante majorité. Ce dernier refusa toute sorte d'accord pétrolier avec la Compagnie. Pour cette raison, l'accord si durement marchandé ne fut pas ratifié par le Parlement et la seule concession des parlementaires fut d'accorder la mise en place d'une commission spéciale chargée d'examiner en détail les termes de l'offre. Cette commission était présidée par Mossadegh. Sachant qu'il n'obtiendrait pas un vote de confiance, le Premier ministre Saed démissionna et Ali Mansour lui succéda. Mais se rendant compte qu'il ne pesait d'aucun poids dans les discussions au sujet du pétrole et que sa nomination ne faisait qu'exaspérer les protestations des parlementaires, il démissionna à son tour.

Le maréchal Ali Razmara devint premier ministre. Il était prosoviétique et violemment en butte aux attaques des parlementaires. Il voulait se rapprocher de l'URSS et trouver un accord avec les Etats-Unis et l'Angleterre au sujet du pétrole.

A cette époque, les Américains, inquiets d'un possible rapprochement avec l'URSS, envoyèrent un nouvel ambassadeur et deux experts américains, et l'on parla pour la première fois parler de la nationalisation du pétrole iranien. Pour les Américains, cette nationalisation ne pouvait être que profitable. Elle leur permettait d'évincer les Britanniques et les Soviétiques et, profitant des bonnes relations qu'ils avaient avec le gouvernement iranien, d'ouvrir la voie à l'exploitation des champs pétroliers du Sud de l'Iran par leurs grands cartels.

Sous la conduite de Mossadegh, des débats prirent place et la nationalisation du pétrole fut mise à l'ordre du jour. L'ayatollah Kâshâni envoya un message de soutien à ce projet. Le 14 mars, le projet de loi prévoyant la nationalisation du pétrole fut ratifié par l'Assemblée. Cinq jours plus tard, le Sénat ratifia à son tour le projet. La présence à cette époque d'un haut émissaire américain en Iran signifiait l'approbation officielle de ce projet par les Américains.

Mossadegh devint chef du gouvernement et appliqua immédiatement la loi de la nationalisation. Le 2 mai 1951, l'ambassadeur britannique protesta officiellement contre cette loi et, tout en conseillant à l'Iran d'éviter tout comportement capable d'augmenter les tensions, proposa de nouvelles négociations. L'argument principal de l'Angleterre était la non-légalité internationale de cette loi iranienne, argument qui pouvait facilement être attaqué par les Iraniens sur la base des nombreuses illégalités commises par la Compagnie.

De nouvelles négociations furent finalement lancées entre le gouvernement iranien et les Britanniques mais ne

Dès 1943, les compagnies pétrolières américaines demandèrent ouvertement à leur gouvernement d'exiger leur part du pétrole iranien.

Le 14 mars, le projet de loi prévoyant la nationalisation du pétrole fut ratifié par l'Assemblée. Cinq jours plus tard, le Sénat ratifia à son tour le projet. La présence à cette époque d'un haut émissaire américain en Iran signifiait l'approbation officielle de ce projet par les Américains.

La Compagnie changea alors de nom et devint la NIOC (National Iranian Oil Company), chaleureusement soutenue par le peuple qui organisa de longues manifestations de soutien.

Des messages de soutien saluant la nationalisation du pétrole comme une nouvelle défaite de l'impérialisme britannique furent envoyés de la plupart des pays non-alignés.

donnèrent aucun résultat. Peu après, la loi de la nationalisation fut appliquée et toutes les possessions de la Compagnie furent mises sous scellé. Plusieurs négociations Irano-Britanniques eurent lieu par l'entremise des Américains, mais aucune n'aboutit. La Compagnie changea alors de nom et devint la NIOC (National Iranian Oil Company), chaleureusement soutenue par le peuple qui organisa de longues manifestations de soutien. Les Britanniques, qui avaient réuni une force navale importante dans le Golfe Persique pour menacer l'Iran, ne réussirent qu'à obtenir le résultat inverse: une solidarité totale des Iraniens contre le vieil impérialisme britannique. La crise approchait. Les pétroliers, qui refusaient de donner un reçu à la nouvelle autorité de la NIOC, reçurent l'ordre de l'AIOC de rendre leur chargement. C'est fut le début des difficultés que causèrent les Britanniques aux Iraniens qui avaient osé nationaliser leur propre pétrole au détriment des intérêts de la Grande-Bretagne.

Tout en envisageant une attaque militaire contre l'Iran, les Britanniques décidèrent de porter plainte auprès du tribunal international de La Haye. Cependant, l'Iran annonça que le contrat de monopole accordé à d'Arcy n'étant pas une convention passée entre deux Etats, l'affaire n'était donc pas du ressort de ce tribunal. Rejetant les arguments britanniques, ce dernier rendit un arrêt où il indiqua son refus de statuer. Les négociations reprirent par l'intermédiaire des Etats-Unis qui tentèrent, avec succès, d'ouvrir la voie à leurs grands cartels.

A partir de ce moment, les Britanniques utilisèrent la grande influence internationale qu'ils détenaient pour paralyser l'Iran et le mettre au ban de la société internationale. Tous les moyens furent bons, y compris le gel illégal des avoirs de l'Etat iranien dans les banques britanniques et européennes ainsi que l'intimidation des éventuels acheteurs du pétrole iranien, qui était à l'époque uniquement transféré par voie maritime. Ils parvinrent ainsi au résultat espéré : le pétrole iranien n'était alors plus acheté, malgré les réductions proposées par le gouvernement et l'économie iranienne, qui reposait essentiellement sur les revenus pétroliers, était au bord de la faillite.

Cette mise au ban de l'Iran ne fut pourtant pas entièrement couronnée de succès. Certains pays, attirés par les prix iraniens, achetèrent le pétrole et rompirent ainsi le blocus tacite instauré par la Grande-Bretagne. D'autre part, des messages de soutien saluant la nationalisation du pétrole comme une nouvelle défaite de l'impérialisme britannique furent envoyés de la plupart des pays non-alignés. La Grande-Bretagne renonça à son projet d'attaque contre l'Iran et choisit la voie juridique pour faire valoir ce qu'elle estimait être ses droits sur le pétrole iranien. Cependant, ses démarches n'aboutirent guère. Elle ordonna donc au faible roi iranien de changer de Premier ministre, mais il échoua et Mossadegh fut réélu par le Parlement à la majorité des voix. Mossadegh jouissait alors d'une grande influence, à tel point qu'en voyant la soumission du roi à l'influence étrangère, il pourrait l'obliger à quitter l'Iran pour un certain temps.

Au départ seule, puis de concert avec les Etats-Unis, la Grande-Bretagne décida donc de mettre fin au gouvernement de Mossadegh par un coup d'Etat. Des missions d'infiltration furent envoyées en Iran et des contacts établis avec les opposants à la politique d'indépendance que poursuivait l'Iran. Sous la présidence de Truman, l'idée d'un coup d'Etat en Iran

avait été écartée. Mais avec Eisenhower, ce projet fut pour la première fois pris au sérieux, approuvé et planifié. L'opération " Botte " proposée par les Britanniques ayant été trouvé trop compliquée à mettre à exécution, les Américains préparèrent l'opération " Ajax ", qui fut lancée en 1953. Cette opération entraîna la chute du gouvernement de Mossadegh, le retour au pays du roi, et bien entendu le partage du pétrole iranien par les grandes compagnies pétrolières occidentales. Les Britanniques ne possédant plus que 40% des parts, les Américains en récupèrent 40% et les derniers 20% furent partagées entre les Français et les Hollandais.

Après la chute de Mossadegh, l'Iran, tombé sous la coupe américaine, entra dans une période difficile. A la suite de la chute de Mossadegh, on se demanda ce qui avait pu permettre une victoire aussi facile des Occidentaux. Pourquoi un Premier ministre qui bénéficiait du soutien total de la population iranienne et qui avait montré sa capacité à soutenir le combat pour l'indépendance jusqu'au bout, fut si facilement victime d'un complot américain ?

Aujourd'hui, les chercheurs sont unanimes. La lutte de Mossadegh représentait beaucoup plus qu'un simple désaccord pétrolier. C'était l'une des premières grandes victoires des nations opprimées contre le colonialisme et un premier résultat effectif des longs combats visant à promouvoir les idées d'indépendance et de liberté de ces nations. Il ne s'agissait pas d'un conflit de pouvoir entre un Mossadegh, aristocrate qâdjâr et un Mohammad Reza, couronné par les Britanniques. C'est pourquoi ce combat avait été si ardemment soutenu par tout le peuple iranien - clergé, communistes ou même intellectuels occidentalisés mais patriotes. Et c'est là que réside l'erreur de Mossadegh, erreur qui entraîna sa chute. Son plus important soutien était l'ayatollah Kâshâni, qui, comme plus tard l'ayatollah Khomeyni, voulait, en échange de son soutien qui provenait en quelque sorte de la nation elle-même, le respect des valeurs religieuses, garantes de la vraie indépendance. Malheureusement, Mossadegh ne sut voir en lui qu'un rival politique. Ainsi naquit la dissension qui devait permettre aux Américains de concrétiser leur funeste projet. Ce fut cette erreur de Mossadegh, par ailleurs homme avisé, qui devait retarder de plusieurs décennies l'indépendance de l'Iran et la fin de la domination occidentale en son sein. Mais cette faute fut également une leçon pour les futurs partisans d'une révolution, qui surent éviter le désaccord interne et empêcher ainsi les plans néo-colonialistes de se réaliser.

Pourtant, malgré cette erreur qui coûta si cher, aujourd'hui, plus de cinq décennies après ce combat, les Iraniens se souviennent avec respect de cette lutte qui fut, après la Révolution constitutionnelle, la première manifestation de la volonté du peuple iranien de devenir indépendant.


L'ayatollah Kâshâni et le Premier ministre Mossadegh

La lutte de Mossadegh représentait beaucoup plus qu'un simple désaccord pétrolier. C'était l'une des premières grandes victoires des nations opprimées contre le colonialisme et un premier résultat effectif des longs combats visant à promouvoir les idées d'indépendance et de liberté de ces nations.

A propos de l'enseignement des langues étrangères à l'université

Afshin NASIMI

Nous proposons à travers ces lignes quelques remarques concernant l'enseignement des langues étrangères en Iran d'une manière générale, et en particulier au sein des universités. Dès l'entrée, il convient d'établir une distinction fondamentale entre l'enseignement extra universitaire des langues, et l'enseignement tel qu'il est pratiqué au sein des institutions éducatives supérieures. Pour ce qui concerne l'enseignement des langues *stricto sensu*, cette tâche est tout naturellement, et surtout prioritairement, impartie aux instituts de langue, et autres structures similaires. Les facultés de langues étrangères, pour leur part, assument la responsabilité d'accueillir les novices et de leur apporter, dans un premier temps, un complément en matière de langue, mais aussi et surtout, d'orienter le parcourt desdits novices vers une spécialisation disciplinaire. En effet, au cours des quatre ou cinq premiers semestres de leur cursus, les étudiants trouvent l'occasion de compléter leurs connaissances de base; leurs compétences grammaticales (morphologie, syntaxe, lexique et vocabulaire); leur niveau de compréhension de la langue, sensé leur permettre une saisie optimale du contenu sémantique du discours; la mise en pratique d'une compétence discursive et textuelle; les rudiments, de la culture cible, qui conduiront qualitativement, *via* l'articulation des éléments linguistiques sur leur contenant culturel adéquat, à une meilleur assimilation des règles du discours.

Cependant, bien que l'apprentissage de la langue reste l'un des principaux objectifs de l'enseignement universitaire, il n'en reste pas moins qu'il ne constitue pas sa principale vocation. D'une manière générale, les institutions universitaires assument une triple charge de formation, ou plutôt une formation en trois temps: elles développent dans un premier temps les potentialités de l'étudiant autour et par l'intermédiaire des caractéristiques élémentaire d'une discipline ou d'une branche disciplinaire particulière. Cette phase d'apprentissage relève du court terme, et couvre les années de licence. Dans un deuxième temps, l'étudiant trouvera un premier terrain d'application en vue de tester l'efficience de ses acquis. Cette seconde phase,

un moyen terme, englobe ses années de master et permettent à l'étudiant d'acquérir une relative autonomie vis-à-vis du corps enseignant dans le cadre d'une recherche ciblée. La troisième et dernière phase concerne la recherche universitaire en tant que telle. En devenant étudiant-chercheur, l'apprenant se voit assigner la responsabilité de développer, en accord avec un directeur de thèse, une problématique particulière et de préférence inédite. Fort de ces présupposés, tout au long de leur apprentissage, les étudiants les plus ambitieux briguent le statut de spécialiste dans leur domaine de prédilection. Dans cette optique, la langue en tant que telle acquiert une dimension quasi instrumentale. Tout en gardant son importance en qualité d'objet d'étude privilégié et de support, elle cède le terrain à l'étude d'autres modes, autrement complexes, de déclinaisons langagières, de discours, bref, de branches disciplinaires toujours en relation étroite avec la langue.

Prenons à présent le cas particulier de l'enseignement des langues dans les universités iraniennes. Dès leur arrivée à la faculté des langues, les nouvelles recrues estudiantines se retrouvent confrontées, non pas à l'apprentissage des disciplines issues de la langue étrangère de leur choix, mais à l'apprentissage de la langue elle-même. Autrement dit, la faculté endosse dès l'entrée les habits élémentaires de la classe de langue. Dans d'autres circonstances, ce point n'aurait guère mérité d'être relevé. Au sein même des universités occidentales, les premiers temps de l'enseignement de langue sont pareillement consacrés à l'apprentissage élémentaire. Cependant, s'agissant du contexte iranien, sachant que les étudiants sont admis en fonction des notes obtenues au concours national d'entrée à l'université et qu'ils choisissent leur discipline en fonction du classement obtenu à l'examen, ils optent rarement de plein gré pour les études de langues. A cela s'ajoute (compte non tenu de la langue anglaise qui reste comme partout ailleurs, la première langue enseignée) leur méconnaissance quasi totale de la langue cible. Fort de ce constat, on imagine aisément les problèmes ultérieurement posés. Les premières années d'enseignement vont être *grosso modo* consacrées à l'enseignement de la langue mais aussi, enseignement supérieur oblige, à l'assimilation de données générales relatives aux diverses disciplines (littérature, histoire littéraire, approche des théories et des méthodes d'analyse littéraire, linguistique, linguistique appliquée, pratique de la traduction, didactique des langues). Le risque encouru (risque contre lequel le corps enseignant ne cesse de batailler) est de privilégier l'enseignement de la langue au dépend de l'enseignement des différentes matières (littérature et autres), avec pour conséquence la dévalorisation progressive de l'école doctorale. L'autre cas de figure consiste à privilégier cette fois, les diverses branches au dépend de l'enseignement de la langue, ce qui entraînerait inévitablement et de la même manière, une baisse sensible de niveau du côté des apprenants, en condamnant les meilleurs parmi ces derniers à devenir des chercheurs "au rabais".

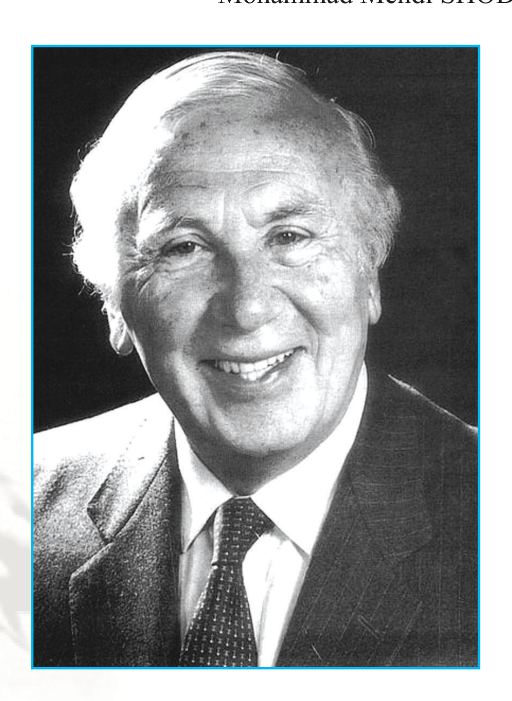
Précisons pour conclure et pour remercier les personnes concernées qui ont eu l'amabilité d'apporter quelque éclairage à l'épineux dilemme que nous venons de soulever, que le problème posé reste purement théorique et que les faits prouvent *a contrario* que ce dilemme a pu jusqu'alors être en partie contourné. ■

Traduit par
Mohmmad-Amin YOUSSEFI



Nizâr Qabbâni
Le poète de l'amour

Mohammad Mehdi SHODJAÏ



Nizâr Qabbâni naquit le 22 mars 1922 à Damas. Il étudia tout d'abord à l'école Française de cette même ville qui lui permit, selon ses propres mots de "boire la littérature française à sa source". Après avoir effectué des études de droit à l'université de Damas en 1945, il entra au ministère des affaires étrangères. Il quitta son poste en 1966 et revint à Beyrouth - où il avait vécu durant plusieurs années- pour y fonder une maison d'édition appelée "Manshoraté Nizâr Qabbâni ".

En 1943, il publia ses premières poésies intitulées *Cette femme verte me dit* qui fut l'objet de nombreuses critiques mais le convertit en " poète de la femme ". Par la suite, il publia d'autres livres tels que *Tu es à moi* (1950), *Le journal d'une femme indifférente* (1968), *Le livre de l'amour* (1970), *100 lettres d'amour* (1970), *Des poèmes hors- la loi*(1972), *Je t'aime, je t'aime et la suite viendra* (1978), *A Beyrouth, avec mon amour* (1978), *Que chaque année tu sois ma bien aimée* (1978), *Je jure qu'il n'y a de femmes que toi* (1979). La majorité de ses poèmes constituent de véritables hymnes à l'amour et prennent parfois la défense des droits de la femme. Il utilise un langage simple aux sonorités douces, tout en affirmant qu'" *il y a deux langues arabes, la langue des dictionnaires et la langue familière ; il y a aussi une autre langue que j'emploie, la langue qui est entre les deux*".

Il décéda le 1er mai 1998 à Londres et laissa derrière lui une œuvre vivante, très largement lue et appréciée aujourd'hui au sein des pays arabes, pour incarner désormais le poète de la femme, du soi et de la patrie.

Jamais, qui vit avec l'amour, ne mourra
Dans le livre du monde, notre éternité est écrite

Hâfez



Cent lettres

La langue ne peut guère te ressembler en quoi que ce soit
J'inventerai une langue pour toi, pour toi seule
Je l'agrandirai aux dimensions de ton corps et à la taille de mon amour
***
Je voudrais voyager au sein des feuilles du dictionnaire
Je voudrais que ma bouche soit satisfaite de moi, mais je suis las de sa forme
Je voudrais une autre bouche qui puisse changer quand je le veux
Contre un arbre comme raisin
Contre une allumette
Je voudrais une nouvelle bouche, les mots quitteront ma bouche comme les fées quittent la mer, tout comme l'oiselet blanc quitte le chapeau du magicien
***
Ramassez tous les livres que j'ai lus durant mon enfance
Ramassez les craies
Ramassez les stylos
Ramassez les tableaux noirs
Et enseignez- moi un nouveau mot pour que j'en orne, telle une boucle, l'oreille de mon aimée
***
Je voudrais d'autres doigts pour écrire différemment
Je déteste les doigts qui ne grandissent pas… et ne rapetissent pas
Je déteste les arbres qui ne mûrissent pas … et ne grandissent pas
Je voudrais de nouveaux doigts
Longs comme les mâts des bateaux
Longs comme les cous des girafes
Pour tisser un gilet pour mon aimée qui ne le fut point
Je voudrais inventer de nouveaux alphabets qui ne soient pas comme tous les alphabets
Au creux de mes alphabets, il y a
Un peu de pluie tombée
Un peu de poussière de lune
Un peu de chagrin des nuages cendreux
Un peu de plainte des feuilles de saule sous des calèches de septembre
Je voudrais t'offrir les trésors des mots qui ne furent jamais offert à une femme
Et n'enlacèrent jamais une femme
O femme !
Il n'y a personne avant toi
Il n'y a personne après toi
***
Je voudrais enseigner à ton corps paresseux
Comment épeler mon nom
Et
Comment lire mes lettres
Je voudrais inventer une langue pour toi, pour toi seule

Deuxième lettre

Je voudrais inventer une langue pour toi, pour toi seule
A midi tu entras
Un jour parmi les jours du mois de mars
Comme une ode qui marchait sur ses deux pieds
Le soleil entra avec toi
Le printemps entra avec toi
Sur ma table, il y avait des papiers… les pages furent tournées
Et devant moi, il y avait une tasse de café
Tu m'en abreuvas avant que je ne la boive
Sur mon mur, il y avait une peinture à l'huile de chevaux qui courent
Ils me quittèrent lorsqu'ils te virent et coururent vers toi

***

A midi tu entras
Ce jour-là parmi les jours du mois de mars
Ce jour-là la terre frissonna
Une étoile filante tomba
Les enfants pensèrent qu'elle était un pain plein de miel
Les femmes pensèrent qu'elle était un homme décoré par des diamants
Et les hommes pensèrent qu'elle était un des signes de la nuit de Qadr[1]

***

Et quand tu enlevas ton manteau de printemps
Et que tu t'assis en face de moi
Je vis un papillon qui apportait sur ses ailes un vêtement d'été
Je soutins que les enfants avaient raison
Que les femmes avaient raison
Que les hommes avaient raison
Et que toi
Tu sois appétissante comme le miel
Transparente comme le diamant
Etonnante comme la nuit de Qadr

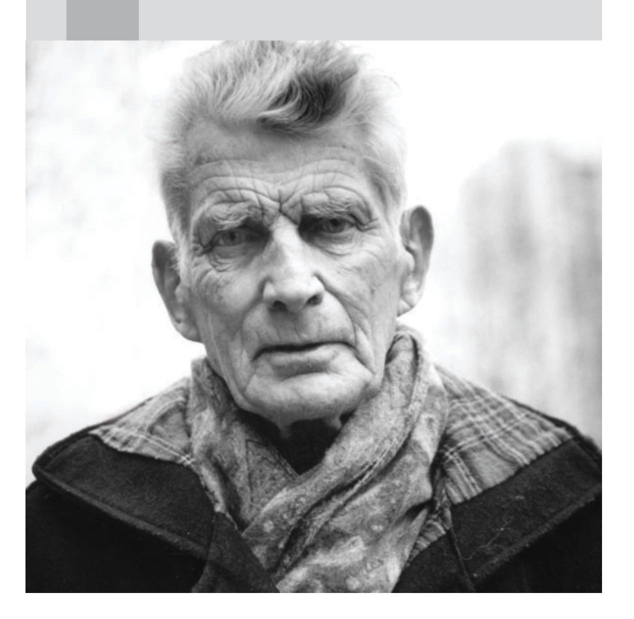
1. La nuit de Qadr (en arabe: *leylat-ul-qadr*) est la nuit du mois de ramadân durant laquelle le Coran aurait été révélé.

Devineresse

Elle s'assied
Elle s'assied
Elle fixe ma tasse renversée
Mon fils! Me dit-elle, l'amour, c'est ton destin!
L'amour, mon fils! C'est ton destin!
O! Mon fils, qui se sacrifie pour sa bien-aimée et meurt,
Meurt comme un martyr
Mon fils! Mon fils!
Je suis une astrologue habile, mais
Je n'avait jamais lu un tel sort dans le marc du café
Je suis une astrologue, riche d'expérience, mais jusqu'à ce moment,
Je n'avais jamais vu de souffrances comme les tiennes.
Tu dois ramer sans voile dans la mer de l'amour, c'est ton destin
Tu dois rester prisonnier entre eau et feu
***
Bien que tu te brûles
Dans le feu des incidents
Avec la peine que tu te donnes jour et nuit
Dans le vent et sous la pluie
Sous les coups de tonnerre
L'amour, vivra mon fils! Mon fils!
L'amour, ce plus doux de tous les destins
***
Dans ta vie, une femme aux yeux séduisants existe
Sa bouche, telle une grappe de raisin
Son sourire comme des chansons d'amour
Et ses cheveux enlacent le tour du monde
Mon fils!
Ton aimée, le cœur du monde l'aime.
Ton aimée dort au palais
Mon fils!
Qui voudrait entrer dans sa chambre
Qui voudrait sa main
Qui voudrait s'approcher du mur de son jardin
Qui souhaiterait lui détacher ses cheveux frisés
Il sera perdu mon fils! Perdu, perdu
Mon fils! Tu seras en sa quête partout
Tu traverseras toutes les mers
Et te noieras dans la mer de tes pleurs
Tes peines croîtront telles des arbres
Mon fils! Las tu retourneras
Ta vie passée, tu sauras que tu cherchais une ligne de fumée
Ton aimée n'a guère de patrie ni d'adresse
Qu'il est dur d'aimer une femme sans adresse
Mon fils! Hélas! Mon fils! ■

Pourquoi **Samuel Beckett** est-il passé de l'anglais au français et du roman au théâtre ?

Maryam ASSEMANI
Université Azâd de Tabriz



De l'anglais au français

La Libération découvre Beckett en tant qu'écrivain de langue française. Au lendemain de la Deuxième Guerre Mondiale, Beckett se met à écrire en français. Le français de Beckett, du reste, n'a que peu de liens avec le français des œuvres littéraires de ce siècle. Venue d'ailleurs, l'œuvre de Beckett ne saurait s'insérer dans l'histoire de la littérature moderne française : comme la voix qu'elle laisse parler, comme ses personnages égarés ou agonisants, elle est sans lien ; en ceci, elle est bien l'image de l'universel déracinement moderne, et c'est ce qui explique l'insolite succès qu'elle a connu, en dépit de la singularité de sa démarche et de la relative difficulté de ses textes. Il explique lui-même ce choix d'écrire en français : "*Je me remis à écrire en français avec le désir de m'appauvrir encore davantage*"[1] ou "*C'était ma chance d'être plus pauvre*"[2]. En se tournant vers le français, il limite volontiers l'usage de la parole et cherche à abandonner toute arrogance, à être le plus simple et le plus démuni.

Quoi que l'on sache de l'arbitraire du langage, lorsque l'on écrit dans sa langue maternelle, on retrouve quelque chose du bonheur enfantin de lier substantiellement les mots et les choses. Choisissant d'écrire en une langue étrangère, le français, Beckett a opté pour une forme d'expression aussi conventionnelle que l'algèbre abstraite, et non plus sensible. Il présenterait un monde mort en utilisant un langage sans vie.

Pour mettre en lumière le monde en tension, Beckett va chercher à se défaire de l'anglais "trop chargé d'associations et d'allusions" ; il va quitter le brio, la référence, pour s'approcher de sa voix à lui, celle qui va lui permettre d'écrire "sans style" : à l'opposé de Joyce, il va se consacrer à l'homme en tant qu'il ne sait pas et ne peut pas. "*Je dis en sachant que ce n'est pas moi*"[3] *(L'Innommable)*.

Dans l'essai que Beckett consacre à *Finnegans Wake*, il déclare "*qu'il n'y a pas de langage plus sophistiqué que l'anglais -qui est abstrait jusqu'à la mort*"[4]. En préférant le français à l'anglais, il tente de suivre Joyce dont il admirait la démarche. Quand Joyce décrit quelque chose, il se refuse au geste qui précède le mot : "*Il n'écrit pas sur quelque chose ; il écrit la chose même*"[5]. De la même façon, on peut

comprendre l'intérêt de Beckett pour des poètes surréalistes tels que Breton, Crevel ou Eluard.

Si Beckett a choisi d'écrire la plupart de ses œuvres importantes en français pour les traduire ensuite en anglais, il n'en demeure pas moins vrai, comme l'a courageusement fait remarquer le critique Christophe Hicks[6], que son style en français, aussi correct formellement, aussi élégant, et aussi beau soit-il par endroits, semble bien plat, presque ennuyeux, quand on le compare au mordant de son style en anglo-irlandais, toujours changeant et vigoureux : "*Le français de Beckett est un français de maître d'école, un français de conserve ; en revanche, son anglais vous fait sentir la rosée de l'association verbale et la pousse des racines vives de la prose.*"[7]

Lors de son voyage en Allemagne où il s'est mis à perfectionner l'allemand, Beckett dit : "*Se démener pour apprendre à se taire dans une autre langue, quelle absurdité !*"[8]

Du roman au théâtre

Sans doute serait-il intéressant de prendre en considération deux "conversions" successives, que l'on n'a pas assez rapprochées : le passage au français en 1946, et le passage au théâtre un an plus tard, en 1947.

Quand Beckett interrompt *Malone meurt* pour écrire ses deux premières pièces en français, *Éleutheria* (1947) et *En attendant Godot* (1948), il parle de "diversion": on a souvent donné à ce mot un sens péjoratif dans le domaine du théâtre ; sans doute doit-il simplement se lire étymologiquement. Choisir la scène représente une autre façon de se détourner de soi, de ce "je" vers lequel tendait tout son itinéraire romanesque, de *Murphy* à *Watt* et à *Mercier et Camier*.

En changeant de langue, puis de genre, Beckett fait deux fois l'expérience de l'altérité, de l'extériorité. Choisir la langue de l'autre implique non seulement de renoncer aux ressources de sa langue maternelle, mais également de creuser la distance entre les mots et les choses, et entre soi et soi ; donc de se rendre en quelque sorte étranger à soi-même.

Choisir la "représentation", c'est choisir la présence, mais aussi le présent : grâce au théâtre, Beckett arrive au terme de ce processus qui, d'un roman à l'autre, tendait à réduire la distance entre le moment de l'écriture et le moment de l'aventure ; la scène lui permet à la fois d'atteindre l'impossible coïncidence entre narration et narré, et d'abolir l'impossible "je". Enfin, elle lui permet également de faire exister les autres en s'effaçant derrière eux ; de les réincarner en se désincarnant ; bref, de parler à nouveau, en se taisant davantage. Beckett fait alors avec le théâtre l'expérience du dehors (de l'"ailleurs" de la scène et de l'"autre" de l'acteur)[9].

Les premières pages de *Malone meurt* manifestent ce besoin de théâtre, à travers le désir du "jeu" :

"*Cette fois, je sais où je vais. Ce n'est plus la nuit de jadis, de naguère. C'est un jeu maintenant, je vais jouer. Je n'ai pas su jouer jusqu'à présent. J'en avais envie, mais je savais que c'était impossible. Je m'y suis quand même appliqué, souvent. J'allais partout, je regardais bien autour de moi, je me mettais à jouer avec ce que je voyais. (...) Mais je ne tardais pas à me trouver seul, sans lumière*".

A peine formulé, ce rêve apparaît un leurre :

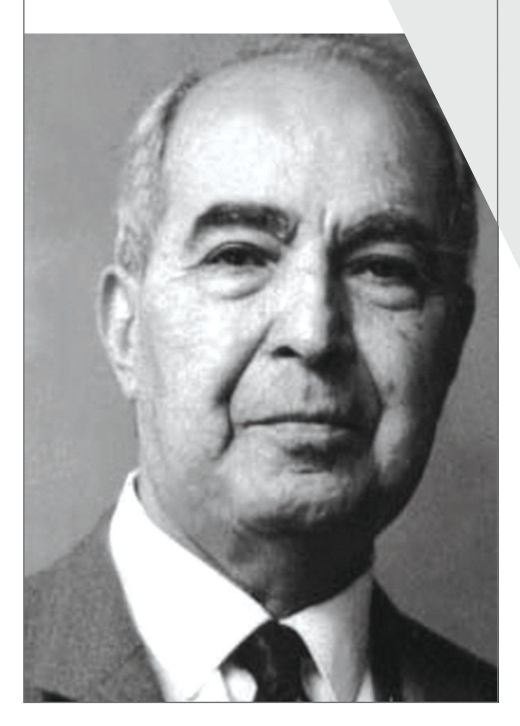
"*Quel ennui ! Et j'appelle ça jouer. Je me demande si ce n'est pas encore de moi qu'il s'agit, malgré mes précautions. Vais-je être incapable, jusqu'à la fin, de mentir sur autre chose?*"

En changeant de langue, puis de genre, Beckett fait deux fois l'expérience de l'altérité, de l'extériorité. Choisir la langue de l'autre implique non seulement de renoncer aux ressources de sa langue maternelle, mais également de creuser la distance entre les mots et les choses, et entre soi et soi ; donc de se rendre en quelque sorte étranger à soi-même.

1. *Robert des grands écrivains de la langue française*, Editions 2000, p. 161.
2. *Magazine littéraire*, No372, Janvier 1999, p. 36.
3. *Magazine littéraire*, No372, Janvier 1999, p. 26.
4. http://www.magazine-litteraire.com
5. Ibid.
6. Ibid.
7. *Magazine littéraire*, No372, Janvier 1999, p. 24.
8. Nabokov Vladimir, *Intransigeance*, trad. fr. Vladimir Sikorsky, Julliard, 1985.
9. Satgé Alain, *En attendant Godot*, PUF, Paris, p. 53.

Mohammad Hédjâzi
romancier méconnu

Shâdi FAVÂYEDI



Mohammad Hédjâzi, écrivain iranien né en 1900 (1279) à Téhéran, connut un grand succès dans sa jeunesse et devint l'un des romanciers les plus à la mode de son époque. Son père, gouverneur de Kermânshâh, lui fit apprendre l'arabe et le français quand il n'avait que cinq ans. Après avoir terminé ses études aux écoles Eslâme et Saint Louis et avoir durement éprouvé la mort de son père, il devint employé au Ministère des Postes et Télécommunications à l'âge de quinze ans. Sa jeunesse coïncida avec la guerre, l'insécurité et les conflits politiques en Iran, qui deviendront plus tard les thèmes essentiels de ses œuvres.

Après avoir effectué des études de Sciences Politiques en France et réalisé une formation d'ingénieur en télécommunication en Belgique, il retourna dans son pays natal et occupa plusieurs fonctions au Ministère des Postes, pour ensuite devenir éditeur du journal *Iran-e Emrouz (L'Iran d'aujourd'hui)*. Après l'abdication de Rézâ Shâh en 1941, il devint le directeur du service de propagande à la radio. Premier ministre et plusieurs fois sénateur de Téhéran, Hédjâzi connut un succès littéraire inédit durant les années 1925-1940.

En dépit de l'excellent accueil qui lui fut réservé par une jeune génération assoiffée de romans traitant de grandes passions, il resta presque inconnu durant des années. Néanmoins, sous le règne de Rézâ Shâh, il devint sans aucun doute le plus populaire des auteurs iraniens. Parmi ses romans qui portent toujours comme titre des noms de femme tels que : *Homâ* (1306/1927), *Paritchehr* (1308/1929), *Zibâ* (1311/1931),

Parvâné (1331/1951), *Séreshk* (1333/1953), *Zibâ* apparaît comme étant l'œuvre la plus appréciée et centrale de cet auteur. La déclaration de Jamshid Iraniân " *le roman persan a commencé avec* Zibâ " va dans le même sens et confirme l'importance de ce roman resté cependant méconnu dans l'histoire de la littérature persane. Les éléments de *Zibâ (La Belle)* reflètent la situation de la société iranienne sous le règne de Rézâ Shâh. Cette œuvre importante dans la littérature contemporaine persane se démarque par son sujet, la diversité des personnages et leur conduite. Sous forme d'autobiographie, qui permet de souligner le côté réaliste de cette œuvre, Hossein, le protagoniste du roman, raconte sa vie en la replaçant dans les dernières années de la dynastie Qâdjâre afin d'échapper à la censure politique de son époque. Hédjâzi nous présente ses personnages dans leur totalité sans leur conférer un langage propre, ce qui pourrait être justifiable de par la nature autobiographique du roman.

L'auteur dépeint de façon subtile le caractère hétérogène de la société iranienne où une hiérarchie patriarcale et traditionnelle cède la place à un état bureaucratique, entraînant dans son sillage une transformation des valeurs spirituelles en valeurs matérielles. Dans *Zibâ*, Hédjâzi adopte une démarche essentiellement réaliste (bien qu'elle soit sporadiquement imprégnée d'éléments romantiques), alors que dans d'autres œuvres l'auteur se veut romantique - à l'exception de *Paritchehr* qui renonce à une approche particulièrement réaliste ou bien romantique. En fait, son roman décrit les relations humaines basées sur le caprice et de pouvoir en vue de dénoncer ce qui se passait à la dérobée derrière le rideau trompeur de la politique. La corruption politique et administrative, qui donnent la priorité à l'argent et à la corruption sous toutes ses formes, n'aboutissent qu'à l'agonie totale du système. Parallèlement aux descriptions de la moralité dépravée qui domine la société de son époque, Hédjâzi dépeint de façon minutieuse les désenchantements issus de la non atteinte des buts essentiels de la Révolution constitutionnelle.

Dans de nombreux articles, Hédjâzi a manifesté ses contestations contre les politiciens et la politique, semblant vouloir ainsi compléter l'accomplissement de sa " mission " d'auteur. De par la dénonciation des vices de la société, ses personnages suggèrent d'arrache-pied ce message : le progrès matériel de l'homme entraîne sa dégradation morale graduelle, autrement-dit, la marche rapide vers la modernité n'est que le commencement de son malheur.

L'auteur dépeint de façon subtile le caractère hétérogène de la société iranienne où une hiérarchie patriarcale et traditionnelle cède la place à un état bureaucratique, entraînant dans son sillage une transformation des valeurs spirituelles en valeurs matérielles.

Bibliographie :

1. P.MATINE, *Littérature historique en Iran*, in. Encyclopédia Iranica, V.IX, Téhéran, Amirkabir, 1382 (2003).
2. J.MESBAHPOUR IRANIAN, *La réalité sociale et l'univers de l'histoire*, Téhéran, Nashr-e Iran, 1343 (1964).
3. Sh.MESKOUB, *L'histoire de la littérature et le récit de la société*, Téhéran, Pajouhesh varzâné rouz, 1373 (1994).
4. M-A.SÉPANLOU, *Les auteurs avant-gardes de l'Iran*, Téhéran, Ketâb-e zamân, 1362 (1983).

Ali Ashraf Darvishiân

L'écrivain régionaliste engagé contemporain

Mehnaz RÉZAÏ

En septembre 1941, à Kermânshâh, Ali Ashraf Darvishiân vit le jour dans une famille pauvre. Son père était forgeron, mais il perdit son travail et changea plusieurs fois d'occupation. En tant qu'aîné de la famille, il partit avec son père à Téhéran pour faire de la contrebande d'opium. Enfant, son père et sa grand-mère lui racontaient des histoires et depuis ses premières années, il fut attiré par les livres et les histoires. La famille menait une vie très spartiate et il devait travailler dur pour gagner de quoi acheter quelques livres.

Il devint par la suite maître d'école et continua ses études jusqu'à l'obtention de sa maîtrise à l'Ecole Normale Supérieure de Téhéran, et obtint également une maîtrise de psychologie à l'Université de Téhéran. En 1971, il fut emprisonné huit mois à cause de ses activités politiques à l'université et de son recueil de nouvelles intitulé *De cette Région* (*Az in velâyat*). Après deux mois, il fut de nouveau emprisonné et condamné à sept mois de prison. On le renvoya de l'université et il perdit définitivement son emploi. Toutefois, il ne cessa d'écrire des articles, des romans et des nouvelles, même en prison. Il fut ensuite condamné, pour la troisième fois, à onze ans de prison, mais grâce à la Révolution islamique de 1979, il ne purgea pas l'intégralité de sa peine.

Ecrivain réaliste et engagé, Ali Ashraf Darvishiân a écrit de nombreuses oeuvres dont des recueils de nouvelles (*De Cette Région*, 1973 ; *Âbshourân*, 1973; *Avec les musiques de mon père*, 1979), des romans (*La Cellule* 18, 1979, *Les Années nuageuses*, 1991), ou encore *Le Dictionnaire du dialecte kermânshâhien*, *Les Fables et les Proverbes kurdes* (en deux volumes), et *Le Dictionnaire des fables iraniennes* (en 15 volumes), avec la collaboration de Réza Khandân Mahâbâdi. Il a également publié de nombreuses histoires pour enfant. Cependant, Darvishiân est avant tout un écrivain régionaliste. Il porte un grand intérêt aux traditions et coutumes des Iraniens. C'est ce même intérêt qui l'a amené à rédiger *Les Fables et les Proverbes kurdes*, *Le Dictionnaire du dialecte kermânshâhien* et *Le Dictionnaire des fables iraniennes*. Les recherches qu'il a menées dans le domaine du folklore ont été saluées par de nombreux historiens et chercheurs.

La quasi-totalité de ses histoires se déroulent à Kermânshâh (ville située à l'est de l'Iran, et dont la majorité des habitants parlent le kurde). Son oeuvre concerne les Kurdes, leurs habitudes, leurs croyances et même leurs problèmes sociaux et politiques. En lisant son oeuvre, le lecteur s'initie aux croyances et aux coutumes du peuple de cette région. Certains des personnages de ses nouvelles, existaient dans la vie réelle. Elle permet également au lecteur de se familiariser avec les mots, expressions, et les vers kurdes utilisés par les personnages de ses récits. Au travers de son œuvre, Darvishiân a essayé de mieux faire connaître les éléments folkloriques de la culture et l'histoire de Kermânshâh. Son succès dans la littérature régionaliste est lié à la connaissance profonde qu'il avait de " sa " région. Ses oeuvres les plus appréciées, ses nouvelles, ont été inspirées des souvenirs de son enfance ainsi que de son expérience de maître au sein des petits villages de l'Est de l'Iran. Pour tenter de faire percevoir au lecteur la réalité locale de la façon la plus concrète, Darvishiân choisit ses personnages parmi les gens de la rue et c'est toujours le pronom "je" ou un narrateur fictif qui

raconte l'histoire. Dans la majorité de ses nouvelles, Darvishiân aborde un thème de façon récurrente : celui de la pauvreté.

La première histoire de son recueil *De Cette Région*, intitulée *Nadârade*, met en scène un petit garçon qui s'appelle symboliquement Niâz Ali Nadârade (*niâz* signifie "le besoin" et *nadârade* veut dire "il n'a pas"), et qui est dépourvu de tout bien. Au travers de l'histoire de cet enfant, Darvishiân expose les conditions de vie difficile dans lesquelles vivaient les gens de cette région à cette époque. Niâz Ali est malade et vomit du sang. Son cahier d'écriture est composé de papiers trouvés dans les poubelles de l'école. Son seul jouet est une balle faite d'un papier noir chiffonné à laquelle il a attaché un fil. Son père est très vieux et n'a pas de travail. Mashe Bâgher, le commerçant que Niâz Ali voit dans son rêve devenir un monstre, symbolise les exploiteurs et les tyrans. Enfin, un jour d'hiver, son maître qui est également le narrateur, comprend que Nadârade " est mort hier soir". Ici, la tragédie de *Nadârade* arrive à son point culminant. A la fois, réaliste, humaniste, symbolique, critique et révolutionnaire, cette histoire, dans laquelle la sensibilité et la pitié se côtoient, est en quelque sorte celle de tout un peuple, tout au long de l'Histoire.

La Tombe du zoroastrien, nous présente l'histoire de paysans pauvres qui, au lieu de gagner leur vie à cultiver des terres, creusent les tombes des zoroastriens et volent leurs bijoux et objets précieux. Ils ne sont pas conscients du fait que cette pauvreté leur est imposée et qu'ils ne s'en délivreront jamais. Dans le conte *Kâké Morâde*, la pauvre Kâké Morâde, qui a emprunté de l'argent à la banque pour acheter un poêle et des bonbons pour ses enfants, se noie dans la rivière. Quand les habitants des villages proches voient son corps à la dérive, elle s'agrippait toujours à son paquet et au poêle. Si elle avait laissé le poêle, elle aurait pu se sauver. Mais dans la société que Darvishiân nous dépeint, la valeur de l'argent est plus que celle de la vie des hommes. La pauvreté pousse donc les hommes à mentir, à voler, et à se battre. Cependant, on tend toujours à donner raison et à se prendre de sympathie pour les personnages de Darvishiân. Si le vieillard pauvre de *La Terre* trompe une veuve qu'il considère riche pour se marier avec elle, il n'a pas tort et n'est pas coupable. Il ment parce



qu'il a besoin d'argent pour guérir sa fille malade. Tout ce que les personnages font ou disent apparaît être une réaction naturelle pour fuir la pauvreté. Pour bien suggérer ce sentiment de pauvreté, Darvishiân fait parfois une comparaison entre les différentes couches sociales du pays. Ainsi, dans *Nadârade*, Niâz Ali lit dans le journal qu'à Téhéran, on vend une veste à 250 000 tomans, alors que sa mère ne gagne qu'à peine 25 rials par jour.

Aux yeux de Darvishiân, la pauvreté constitue la source de tous les malheurs et cette pauvreté est due au système économique et à l'oppression qu'exerce le régime de l'époque sur certaines couches défavorisées de la société. S'il a réussi à peindre la pauvreté et le malheur d'une façon si juste, c'est entre autre parce qu'il avait goûté lui-même l'amère saveur de la pauvreté et avait vécu parmi les gens malheureux. Quelle solution apporter à ce problème? Darvishiân présente toujours le mal et non pas le remède. Personne ne pense à ces gens malheureux. Personne ne peut les aider. Selon lui, on ne peut trouver aucun remède à cette situation. Darvishiân croit que l'écrivain, en

Dans une autre interview, il déclara également qu'il était contre Roland Barthes et les écrivains qui ne prétendaient écrire pour personne. - S'il n'y a pas de lecteur, leur demande Darvishiân, pour qui écrivez-vous? L'écriture sans lecteur est comme une musique composée pour des sourds.

Sources:
-DARVISHIAN, Ali Ashraf, *Abshourân*, Téhéran, Ed. Shabguir, 1975 -DARVISHIAN, Ali Ashraf, *De Cette Région*, Téhéran, Ed. Shabguir, 1977
-DARVISHIAN, Ali Ashraf, *Les Années nuageuses*, Téhéran, Ed. Esparak, 1991
-DARVISHIAN, Ali Ashraf, *Tchoun o Tchera* (ensemble d'articles et d'interviews), Téhéran, Ed. Eshâreh, 2002
-KAZÉROUNI, Djafar, *La Critique des oeuvres d'Ali Ashrâf Darvishiân*, Téhéran, Ed. Nédayé Farhang, 1998.

tant qu'homme libre d'esprit et maître de ses idées, a un rôle actif à jouer. Dans l'une de ses interviews, il a ainsi affirmé qu'il ne croyait ni à l'inspiration, ni à l'art pur, ni à la gratuité totale de l'écriture. Pour écrire, il faut être engagé et avoir un but. En tant qu'homme conscient, l'écrivain a la mission d'informer, de guider son public. Dans une autre interview, il déclara également qu'il était contre Roland Barthes et les écrivains qui ne prétendaient écrire pour personne. - *S'il n'y a pas de lecteur, leur demande Darvishiân, pour qui écrivez-vous? L'écriture sans lecteur est comme une musique composée pour des sourds.*

Darvishiân a une grande connaissance des écrivains étrangers et plus particulièrement des Français. Il est d'accord avec Sartre et croit que l'homme étant condamné à être libre, il n'a d'autre solution que de choisir son attitude par rapport au monde qui l'entoure. L'écrivain ne fait pas exception à la règle. Qu'il accepte ou qu'il refuse, son œuvre est toujours prise de position : on ne peut échapper, même par son silence, aux enjeux de son temps. Il considère la censure et l'imitation aveugle comme les destructeurs de l'innovation. Bien que la forme et le sujet de ses propres œuvres ne soient pas exempts d'une certaine monotonie, il croit que l'écrivain novateur est celui qui a fait preuve d'éclectisme dans sa pensée et dans son écriture. Il évite la rhétorique et la complexité formelle et préfère la langue familière et même parfois l'argot à la langue littéraire. Il écrit des romans qui ne sont engagés que de par leur message et non par leur forme. C'est pourquoi son oeuvre peut communiquer facilement avec son lecteur. Mais derrière cette simplicité et les phrases courtes, il y a une signification profonde, une révolte, un cri.

Il insère donc ses points de vue politiques et sa critique sociale dans ses oeuvres. Sa nouvelle *Le Loup* en est un exemple éloquent : vers l'aube, un maître prend son sac plein de livres. En route, il se heurte à des loups (qui symbolisent des agents du gouvernement de l'époque de Shâh) qui veulent le dévorer. Mais il lutte contre les loups avec son sac plein de livres (symbole de la conscience et de la connaissance). Enfin, il fait parvenir les livres à ses élèves. Darvishiân fait de la littérature une arme. L'écrivain avec son armée - c'est-à-dire son écriture - doit lutter contre les pouvoirs les plus puissants pour imposer ses idées. La question de l'engagement se manifeste plus qu'ailleurs dans un roman en quatre volumes, *Les Années nuageuses*. Darvishiân y affirme que c'est son oeuvre la plus réaliste. Dans ce roman, Darvishiân dépeint les événements historiques et politiques des années avant la Révolution islamique comme la nationalisation du pétrole, le coup d'Etat du 28 Mordâd 1332 (1953), du 15 Khordâd 1342 (1963), les martyrs, les tortures, etc… *Les Années nuageuses* est un roman à la fois historique et social qui est également riche en informations historiques concernant l'histoire iranienne contemporaine.

Le but de Darvishiân était de faire une révolution dans les pensées et non pas dans l'art. Il met son écriture au service de la société et de la politique. Par son écriture, il se révolte contre le système politique de l'époque de Shâh. Il perd son travail, laisse ses études à l'université et supporte la prison, mais ne renonce pas à se révolter, soit par sa plume, soit par l'action politique directe. Au lieu d'avoir des certificats universitaires, il préfère acquérir la médaille de la lutte contre la pauvreté, l'injustice et l'inégalité. ■

CULTURE ENTRETIEN

Entretien avec Roshdi Rashed

Entretien réalisé par
Amélie NEUVE-EGLISE
Kamran GHARAHGOZLI

" La science n'a ni géographie, ni orientation spirituelle. Il n'y a donc pas de science " occidentale ", tout autant qu'il n'y a pas de science " orientale ". Ce sont des notions qui ont une portée idéologique plus que philosophique ou scientifique. "

Spécialiste de l'histoire et de la philosophie des sciences, Roshdi Rashed est actuellement directeur de recherche émérite au CNRS et professeur à l'Université Paris VII. Il a également enseigné à l'Université de Tokyo, de Montréal et du Caire, et a participé à de nombreux colloques scientifiques internationaux. Il est également membre de l'Académie Internationale de l'Histoire des Sciences et s'est vu décerné la Légion d'Honneur en 1989 pour l'ensemble de ses travaux. Il a depuis reçu de nombreux prix, dont la médaille d'or Avicenne de l'UNESCO en 1999 par son Directeur général Federico Mayor "pour avoir contribué à faire connaître l'apport de la civilisation islamique au patrimoine scientifique universel et à promouvoir ainsi le dialogue entre les différentes cultures", *ou encore la Médaille du CNRS en 2001 pour l'apport de ses recherches au rayonnement de ce centre, et de l'Institut du Monde Arabe en 2004 pour ses travaux réalisés dans le domaine de l'histoire de la science arabe. Il a publié de nombreux ouvrages dont* Œuvres philosophiques et scientifiques d'al Kindi *(1998)*, Les Doctrines de la science de l'antiquité à l'âge classique *(1999)*, Al-Khayyam mathématicien *(1999) ou encore une somme de cinq volumes consacrés aux mathématiques infinitésimales du IXe au XIe siècle, dont le dernier tome consacré à Ibn al-Haytham est parut en 2006. Il dirige également de nombreuses publications dont* Arabic Sciences and philosophy: a historical journal *et plusieurs collections d'ouvrages consacrés à l'histoire des sciences. A l'occasion de sa venue en Iran en janvier dernier, nous avons pu le rencontrer et aborder avec lui certaines questions liées à l'histoire des sciences et aux rapports entre sciences et philosophie.*



Quand on parle de science arabe, on désigne simplement et strictement la science écrite en arabe.

Qu'appelle-t-on exactement la science " arabe " étant donné que dans le monde musulmans d'autres groupes, et notamment les Iraniens, ont joué un grand rôle dans l'essor des sciences ? Quelle est son optique particulière, et par quelles autres traditions scientifiques a-t-elle été influencée?

Quand on parle de science arabe, on désigne simplement et strictement la science *écrite* en arabe car, pendant près de sept siècles, la science était essentiellement écrite dans cette langue. Cela ne signifie pas forcément que ce sont les Arabes qui ont écrit cette science qui d'ailleurs, doit beaucoup à des Persans tels que Khayyâm, Sharafeddin Tûsi, Al-Quhi, etc. C'est donc parce qu'elle était rédigée en arabe qu'on la qualifie de science " arabe ". Il serait aussi un peu gênant de parler par exemple de mathématiques " islamiques ". Qu'est-ce que cela veut dire ? Les mathématiques ne sont pas plus islamiques que chrétiennes ! Cependant, cette science écrite en arabe demeure la science de la civilisation islamique. Elle est donc islamique du point du vue civilisationnel, et arabe du point de vue linguistique. Ceci permet également d'établir une distinction entre l'emploi du mot "arabe" si l'on fait référence à la langue de ces sciences, et " islamique " si l'on veut désigner la civilisation dans laquelle cette science s'est développée.

Concernant les influences, cela dépend des domaines mais de façon générale, pour ses domaines fondamentaux que sont l'astronomie et les sciences mathématiques, la science arabe a été influencée par la science grecque qui a constitué son réel point de départ. Il y avait également d'autres sources. Par exemple, l'astronomie a également été influencée par des textes sanskrits, qui ont été cependant très rapidement dépassés et marginalisés. Les deux grands courants demeurent donc l'astronomie et les mathématiques grecques. Concernant l'astronomie, les tables astronomiques grecques ont beaucoup influé sur le développement de l'astronomie, notamment à l'époque d'Al-Mansûr à Bagdad. Ainsi, très rapidement, et surtout à l'époque du calife abbaside Al-Ma'mûn, c'était le courant de la science grecque qui, de façon globale, l'a emporté.

Comment la pensée scientifique grecque a-t-elle été transmise au sein des pays musulmans?

Par un mouvement massif de traduction, mais il faut faire attention, traduire ne signifie pas trouver un livre et le traduire par hasard. A l'époque, ces traductions ont été liées à des centres de recherche et à tout un ensemble de recherches actives. C'est en fonction de ces recherches que l'on traduisait, de sorte que l'on ne peut pas parler d'une simple transmission. Pour comprendre ce phénomène, il faut le replacer dans le contexte de recherche de cette époque, durant laquelle on a prolongé l'héritage grec dans des directions et dimensions non prévues par les mathématiciens ou astronomes grecs. On a donc développé cet héritage tout en contribuant à le renouveler en inventant d'autres disciplines telle que l'algèbre.

On parle beaucoup aujourd'hui de " science orientale ". Est-ce une notion pertinente et dans ce cas là, existe-t-il en parallèle une " science orientale "? De façon plus générale, les pays musulmans participent-ils aujourd'hui à une évolution des sciences ou se contentent-ils d'intégrer les principes de la science occidentale?

J'ai écrit il y a une vingtaine d'années un article intitulé " La notion de science occidentale " dans le cadre du congrès international de l'histoire des sciences pour critiquer cette notion qui n'a pas de sens, bien qu'elle soit, comme vous l'avez dit, largement employée aujourd'hui. La science n'a ni géographie, ni orientation spirituelle, la science est la science, point à la ligne. Il n'y a donc pas de science "occidentale". Cette notion a été inventée au XIXe siècle par l'école philologique allemande quand on a commencé à classifier l'humanité entre plusieurs entités: vous aviez d'un côté les sémites, et de l'autre les aryens, les premiers ayant inventé la religion et les seconds la science. Ce type de théorie s'est accompagné de tout un lot d'idéologies. C'est à ce moment-là qu'on a développé ce type de notion. L'usage s'en répandit davantage durant l'époque coloniale et elle reste encore et restera employée. Il n'y a donc pas de science "occidentale", tout autant qu'il n'y a pas de science "orientale". Je ne vois même pas ce que pourraient être des mathématiques orientales, de la physique orientale… Ce sont donc des notions qui ne recouvrent rien, mais qui ont une portée idéologique plus que philosophique ou scientifique.

Est-ce que les pays islamiques participent aujourd'hui au développement de la science ? La réponse est non. Ils consomment une science inventée ailleurs - pour l'essentiel, bien sûr, car il y a toujours des exceptions - et il n'y a pas de production des sciences, pour autant que je sache, au sein de ses pays pour le moment. Et c'est précisément un des défis majeurs qui leur est posé, et qui consiste à développer la recherche scientifique et l'acquisition des moyens de produire la science.

Lors de l'essor de la science arabe que vous avez évoqué précédemment, quels rapports se sont établis entre mathématiques et philosophie ? Certains concepts ou découvertes mathématiques ont-ils trouvé des prolongements mystiques?

Ils ont trouvé des prolongements dans le domaine de la linguistique, de la jurisprudence et dans tous les autres domaines, même en philosophie. Vous avez des exemples de recours aux mathématiques chez le philosophe traditionnel, à la fois pour examiner les bases des mathématiques c'est-à-dire quel type de certitude les mathématiques donnent, ou bien pour leur emprunter des modèles argumentatifs. Certains

Il n'y a pas de science "occidentale", tout autant qu'il n'y a pas de science "orientale". Ce sont donc des notions qui ne recouvrent rien, mais qui ont une portée idéologique plus que philosophique ou scientifique.

Est-ce que les pays islamiques participent aujourd'hui au développement de la science ? La réponse est non. Et c'est précisément un des défis majeurs qui leur est posé, et qui consiste à développer la recherche scientifique et l'acquisition des moyens de produire la science.

Parmi les grands débats qui ont eu lieu au cours de la deuxième moitié du XXe siècle, le plus important s'efforçait de répondre à la question suivante : a-t-on assisté à une révolution scientifique totale et fondatrice au XVIIe siècle ou pas ? Ces débats ont façonné plusieurs réponses concernant l'existence ou non d'une continuité entre les sciences d'avant le XVIIe siècle et la science dite "moderne", ou si le XVIIe siècle avait constitué une rupture fondamentale par rapport à ces sciences.

philosophes comme Kindi, Farabi ou Avicenne essayaient de démontrer à la manière des mathématiciens, notamment en utilisant la méthode de la réduction par l'absurde ou encore en empruntant des thèmes mathématiques tels que l'infini pour nourrir leur réflexion. Il y avait même des mathématiciens philosophes comme Nâsereddin Tûsi qui ont utilisé les mathématiques afin de résoudre des problèmes philosophiques tels que par exemple, Tûsi qui a eu recourt aux mathématiques pour résoudre le problème de l'émanation à partir de l'Un. Cet impact des mathématiques sur la philosophie est très important et très intéressant. Pour les mystiques à proprement parler, je ne crois pas ou je l'ignore.

Quel est l'environnement politique et social global au sein duquel se sont développées ces sciences? Quel était le rapport des scientifiques au pouvoir?

Au début, c'est-à-dire si l'on considère la période abbaside, le pouvoir aidait et même incitait à ce développement à la fois en envoyant des missions, en créant des institutions comme la Maison de la sagesse ou celle de la recherche, ou encore en donnant l'exemple à des personnes riches comme awlâd el-monâjem qui, durant la période de Ma'mûn, prirent modèle sur la Maison de la sagesse pour en édifier des modèles chez eux. Et même avec l'affaiblissement du Califat et l'apparition de dynasties comme les Bouyides au Xe siècle, ce mouvement d'encouragement et de soutien à la science et à la recherche ne faiblit pas. Par exemple, à la cour des princes ou de personnages comme Adud ad-Dawla qui était l'un des plus fameux de l'ère bouyide, on discutait à la fois des problèmes de géométrie, d'astronomie… et le château de son fils Abu-l-Fawâriz était même doté d'un observatoire. Les anecdotes et exemples sont abondants. Tout semble donc indiquer que l'Etat encourageait la recherche et posait de nombreuses questions constituant le point de débat de longues études scientifiques, notamment dans le domaine des mesures astronomiques ou géographiques. Il constituait également des missions de groupes de savants subventionnés directement pat l'Etat.

Qu'appelle-t-on la science musicale?

Elle comporte plusieurs aspects. D'abord la recherche théorique de type mathématique sur la musique, qui existait déjà chez les Grecs et ailleurs, ainsi que la théorie des proportions. Il y a également en parallèle une certaine recherche acoustique que l'on faisait aussi sur les instruments eux-mêmes.

Quelles sont les origines des débats de la philosophie de la science en général, et plus particulièrement dans les œuvres des penseurs modernes?

Il y a plusieurs genres de débats. Il y a des débats de nature historique, philosophique. Parmi les grands débats qui ont eu lieu au cours de la deuxième moitié du XXe siècle, le plus important s'efforçait de répondre à la question suivante : a-t-on assisté à une révolution scientifique totale et fondatrice au XVIIe siècle ou pas ? Ces débats ont façonné plusieurs réponses concernant l'existence ou non d'une continuité entre les sciences d'avant le XVIIe siècle et la science dite "moderne ", ou si le XVIIe siècle avait constitué une rupture fondamentale par rapport à ces sciences. Il y avait sur ce point plusieurs écoles: l'école française avec des gens comme Georges Canguilhem et surtout Alexandre Koyré, mais également l'école américaine avec des gens comme Thomas Kuhn qui étaient

d'une certaine manière influencés par l'école française. Certains défendaient donc le fait que le début de la science moderne était une continuation de la science notamment grecque - car ces derniers ne connaissaient pas les sciences s'étant développées au sein des pays islamiques pour pouvoir situer le débat de manière correcte -, tandis que d'autres affirmaient que ce XVIIe siècle constituait une rupture radicale avec les époques précédentes et marquait le début de la science moderne. Ce sont donc les grands débats au sein desquels étaient posées des questions telles que : Peut-on parler d'une renaissance scientifique à cette époque? Les notions de mort et de naissance dans le domaine de l'histoire des sciences ont-elles un sens ou pas? Ce débat a duré pendant des décennies et, d'une certaine manière, dure encore. A ces débats ont participé des historiens des sciences, des philosophes des sciences, etc. Il y a bien d'autres débats, notamment concernant la philosophie des sciences. Est-ce qu'on peut faire de la philosophie des sciences sans recourir à l'histoire des sciences? Est-ce que la philosophie des sciences, comme dans la philosophie analytique, ne considère que l'examen des mots ou doit-elle parler des faits scientifiques ? Enfin, il y a des débats beaucoup plus locaux concernant par exemple la philosophie des mathématiques ou la philosophie de la physique, de la biologie… surtout après les acquis de la physique moderne tels que la non-localité, la non-symétrique, etc. Les débats sont donc multiples et se situent à tous les niveaux car, s'il n'y a pas de débat, il n'y a pas de philosophie, mais le premier que j'ai évoqué reste le principal.

Où en est l'état de la recherche théorique dans les domaines de l'histoire et de la philosophie des sciences en France, notamment par rapport à l'Angleterre ou aux Etats-Unis?

Il y a un peu plus d'un siècle, il y avait ce que l'on peut appeler une philosophie " continentale " de tradition allemande et de tradition française. A ses côtés, il existait également une tradition de philosophie anglo-saxonne rassemblant l'Angleterre et les Etats-Unis. Au sein même de cette philosophie continentale, il y a une spécificité française sur laquelle je reviendrai ensuite. Cette philosophie continentale n'était ni progressiste ni positiviste - le positivisme logique a été conçu et développé d'abord en Autriche avec le cercle de Vienne - mais était avant tout une philosophie post-kantienne. La spécificité française s'affirme surtout à partir des années trente et quarante avec l'intervention de l'histoire dans la philosophie des sciences ; l'histoire des choses les plus anciennes comme des plus modernes. Le trait caractéristique de la philosophie des sciences en France fut donc l'intervention de l'histoire des sciences comme partie intégrante ou comme base de l'élaboration philosophique. On retrouve cela chez des philosophes comme Gaston Bachelard et surtout Georges Canguilhem, mais on le trouve aussi dans des philosophies des mathématiques très techniques, comme celle de Jean Cavaillès qui a été assassiné par les Allemands lors de sa résistance contre l'occupation allemande, ou celle de son collègue Albert Lautman. En parallèle et plus récemment est également apparue une philosophie des sciences mise en rapport avec l'histoire de la philosophie, qui s'est notamment développée à travers l'œuvre du philosophe qui est selon moi le plus important en France de ces quelques dernières décennies et qui est Jules Vuillemin. De façon plus générale, de

La spécificité française s'affirme surtout à partir des années trente et quarante avec l'intervention de l'histoire dans la philosophie des sciences ; l'histoire des choses les plus anciennes comme des plus modernes. Le trait caractéristique de la philosophie des sciences en France fut donc l'intervention de l'histoire des sciences comme partie intégrante ou comme base de l'élaboration philosophique.



Quand Kuhn a écrit son livre sur la révolution copernicienne pour souligner que c'était l'événement le plus important ayant donné naissance à la science moderne, en même temps ont été réalisées des études des historiens de l'astronomie qui ont montré que l'essentiel du modèle de Copernic avait déjà été élaboré au XIIIe et XIVe siècle par l'école de Malaga.

nombreuses tendances se sont développées et il est très difficile de mettre tout le monde sous le même chapeau, tant les différences individuelles sont fortes. Mais leurs traits distinctifs en France demeurent le rapport qu'elles ont établi avec l'histoire des sciences. Cette caractéristique n'est pas vraiment dominante dans la pensée et la philosophie anglo-saxonne. Dans cette dernière, l'aspect dominant est la philosophie analytique, c'est-à-dire la philosophie qui porte davantage sur le langage ou dans le meilleur des cas - mais ce sont des cas rares -, sur la logique chez le philosophe. Cependant, aujourd'hui, la logique tend à se restreindre au domaine de la logique mathématique que l'on enseigne à l'université.

Qu'est-ce qu'entend Thomas Kuhn par le terme " paradigme " et dans quelle mesure, d'un point de vue historique et théorique, les paradigmes de Kuhn sont-ils fiables?

Il y a trente ans, un critique de Kuhn a montré qu'il existe 17 sens pour le terme paradigme. Je ne sais donc pas vraiment sur lequel parler… et cela montre d'ailleurs qu'il n'est pas tout à fait défini. Quand Kuhn a écrit son livre sur la révolution copernicienne pour souligner que c'était l'événement le plus important ayant donné naissance à la science moderne, en même temps ont été réalisées des études des historiens de l'astronomie qui ont montré que l'essentiel du modèle de Copernic avait déjà été élaboré au XIIIe et XIVe siècle par l'école de Malaga. Et cela, c'est un peu triste pour Kuhn en ce sens qu'après avoir affirmé qu'il y a eu une vraie révolution et qu'à partir de là il a construit toute une philosophie, elle fut démentie par le modèle de Malaga qui fut emprunté d'une manière ou d'une

autre par Copernic.

Quelle valeur accordez-vous à la méthode de la falsification de Popper?

Est-ce vraiment une méthode ? Qu'est-ce qu'est vraiment cette méthode de falsification ? Elle n'apporte à mon avis pas grand-chose de nouveau. Durant toutes les époques précédentes, on a procédé à l'expérience notamment en physique, en suivant les principes de base de la méthode de Popper. De plus, elle ne constitue qu'une des manières de vérifier la validité d'une proposition. C'est un critère de vérité, basé que le fait qu'une proposition est vraie ou fausse selon que vous pouvez la falsifier ou pas. Si l'on ne peut pas la falsifier, on ne peut donc pas vraiment la juger. Cependant, il existe des théorèmes infalsifiables et que l'on ne peut pas prouver depuis des siècles mais qui sont néanmoins valides, que faire dans ce cas là ? Je pense donc que certains cas se situent hors du domaine de la falsifiabilité. Cependant, si l'on suit cette théorie, alors cette proposition se situe en dehors du sens, ce qui n'est pas toujours le cas. Même si cette méthode a été très productive dans la découverte de nombreux théorèmes mathématiques, son utilisation devient problématique lorsque qu'elle devient dogmatique ou est considérée comme étant le seul critère permettant de juger de la validité d'une hypothèse. Dans ce cas, cela nuit à la recherche globale. Mais si on la considère comme un des moyens permettant de juger de la validité d'une hypothèse et que l'on prend du recul, elle est utile.

Comment considérez-vous les rapports entre la métaphysique et la science?

Certaines théories défendues par des historiens tels que Burke ont mis en relief la dimension métaphysique de la pensée de Newton et de Galilée concernant la mécanique et pour leur conception de l'espace, du temps… et plus particulièrement le concept d'espace dans la mécanique de Newton. Mais comment trouver quel élément est à l'origine de quel élément ? On peut se demander si c'était la conception métaphysique ou la conception physique et mécanique de Newton qui a déterminé sa conception de l'espace et du temps mais pour l'instant, nous n'avons pu formuler de réponse sûre.

Comment considérez-vous les doctrines de Feyerabend et son anarchisme dans le domaine des sciences?

Je ne m'intéresse pas beaucoup à ce sujet. Mais je vais tout de même faire un commentaire. Il faut considérer toutes les tendances de la philosophie de la science dans les différents pays, en France, en Allemagne… La philosophie des sciences n'est pas seulement Kuhn ou Feyerabend, Popper… J'ai connu la grande majorité de ces personnes, certaines d'entres elles étaient mes amis, là n'est pas la question. Mais ils ne représentent qu'un aspect de ce domaine et pas forcément le meilleur. Il y a d'autres tendances dans la philosophie anglo-saxonne qui se sont également penchées sur la philosophie de la science sans séparer l'histoire de la philosophie des sciences, ce qui est une bonne démarche. Personnellement, je ne suis pas favorable aux sciences purement analytiques, je trouve que c'est une perte de temps et d'effort. Et il serait bon que les Iraniens, les Egyptiens, etc. voient la diversité des philosophies de la science pour être mieux informés à ce sujet, notamment en se renseignant sur l'état de la recherche en France et en Allemagne. ■

Même si la méthode de la falsification de Popper a été très productive dans la découverte de nombreux théorèmes mathématiques, son utilisation devient problématique lorsque qu'elle devient dogmatique ou est considérée comme étant le seul critère permettant de juger de la validité d'une hypothèse. Dans ce cas, cela nuit à la recherche globale.

Certaines théories défendues par des historiens tels que Burke ont mis en relief la dimension métaphysique de la pensée de Newton et de Galilée concernant la mécanique et pour leur conception de l'espace, du temps… et plus particulièrement le concept d'espace dans la mécanique de Newton. Mais comment trouver quel élément est à l'origine de quel élément ?



Soufi Amoli

Asadollah MOHAMMAD-ZADEH

Mohamad Soufi Amoli, poète du dixième siècle de l'Hégire, passa une grande partie de sa vie en Inde où il décéda en 1035 de l'hégire.

Vivant dans le plus grand ascétisme et en étroit contact avec la nature, ce poète oriental né dans la région du Tabarestân partit très jeune pour Shirâz, qui était à l'époque la capitale culturelle et intellectuelle et où il vécut de longues années. Il quitta Shirâz pour Kâzeroun et devint l'élève et le disciple du grand soufiste de l'époque Abol-Ghâssem Kâzerouni.

Il effectua un pèlerinage à la Mecque où il resta par la suite pendant quinze ans sous la direction spirituelle d'Abd-ol-Nabi Fakh-e-Zamâni, guide de la confrérie soufie d'Ajmir en Inde. Chaque année, il se rendait à Médine et parcourait la région, jusqu'à ce qu'il décide de partir pour l'Inde où il s'établit à Kajrat.

Amir Razi le rencontra en Inde où il vivait dans le respect de l'éthique soufie, l'ascétisme et la méditation.

Amir Râzi le décrivit selon ses mots : "*Il vit coupé du monde, selon la plus pure pratique des derviches*".

Par la suite, le roi Jahânguir de l'époque s'établit dans la ville d'Ajmir avec toute sa cour et les responsables gouvernementaux invitèrent les soufis dans leur confrérie pour des réunions et des discussions entre derviches.

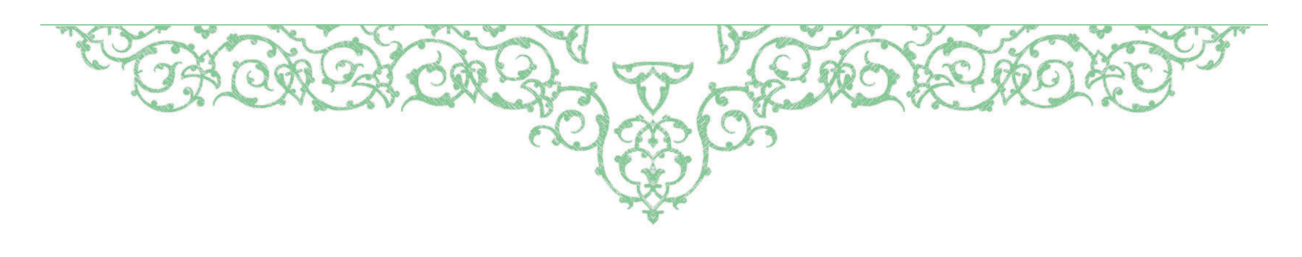
Notre poète abandonna alors la ville pour revenir à Ahmad Abâd de Kajrat où Mir Seyed Jalal-o-Din Sadr, connu sous le nom de Rezai, grande personnalité de l'époque de Jahânguir qui était aussi poète, le garda auprès de lui pour s'instruire. Le soufi qui avait fait d'Ahmad Abad de Kajrat son centre d'initiation parcourut alors toutes les régions de l'Inde.

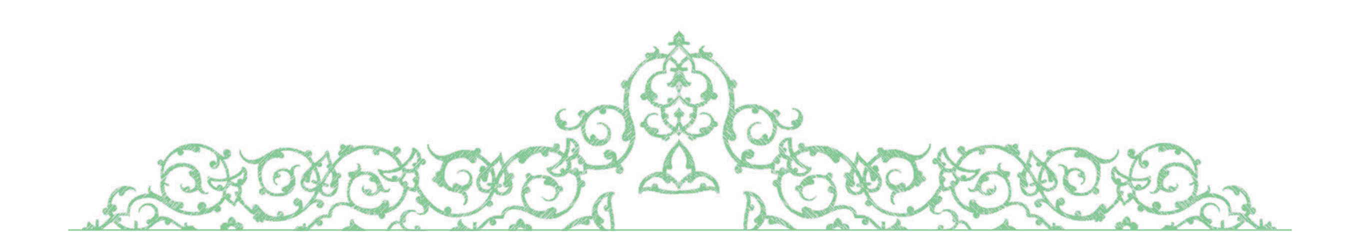
A Ahmad Abâd, il travailla à la compilation de 60 000 vers de poètes anciens dans un livre intitulé *Le temple des idoles*. Ce livre était, selon Fakh-e-Zamâni qui avait été en contact avec ces groupes hindous du temple des idoles, une preuve de sa haute compréhension poétique.

La liberté de pensée du derviche Molâna Mohamad Soufi et sa foi en la doctrine métaphysique du soufisme en firent un sujet d'opprobre de la part de certains religieux doctrinaires qui lui jetèrent l'anathème et condamnèrent cet "incroyant".

Ses œuvres les plus célèbres sont le *Recueil de poèmes soufis, Les paroles du Sâghi*, ainsi que de nombreux poèmes dans des styles divers traitant de la spiritualité soufie et de ses enseignements.

Dans ses poèmes se profilent une désillusion vis-à-vis de la vie, un découragement par rapport à tous et à tout, qui explique notamment ce choix de vivre dans l'ascétisme et la contemplation selon une doctrine mystique qui le libérait partiellement et lui permettait une réalisation spirituelle dans la pauvreté et la retraite.





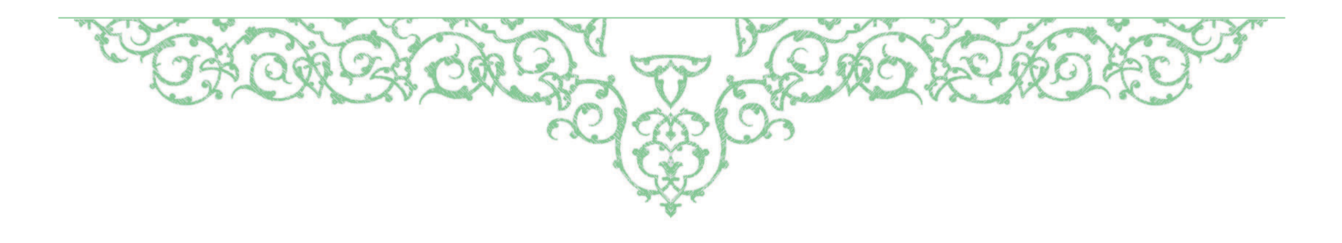
J'ai le cœur bouillant comme un chaudron
mais j'ai les lèvres, éteintes et silencieuses,
comme un ver à soie dans le cocon du temps,
Je vis, enfermé dans mon linceul blanc, comme une lumière invisible.
Mieux vaut mille ennemis que ces amis consolateurs,
mieux vaut souffrir que de subir leur coup fatal.

J'ai la tête vide, le cœur ivre et débauché,
Le lien que je recherche doit me lier à toi en dehors de la terre et du ciel
Un lien où rien d'autre n'existera.

Ne vois dans la source que les larmes (d'un souffrant)
Ne vois dans la fente de la terre qu'une poitrine à nu.

Perdu un soir dans l'eau d'une rivière,
Je cherchais de toutes parts une issue,
Quand j'ai entendu, venu du ciel, cet appel :
"Jusqu'à quand vas-tu perdre ton temps à rechercher les causes,
à savoir pourquoi ce ciel et pourquoi cette terre ?"
Un vieux sage m'a dit ce soir-là : "Ne sais-tu pas que le paradis est fait de nos meilleurs souvenirs?"
"Pour parler de Dieu qui n'a besoin de rien, je n'évoquerai que notre esprit de liberté"■

Traduit par
Maryam DEVOLDER



La fête de Tchahârshanbeh Souri

Mortéza JOHARI

Parmi les cérémonies traditionnelles, le *Tchâhârshanbeh Souri* compte parmi les plus anciennes fêtes célébrées par les Iraniens. *Tchahârshanbeh* signifiant mercredi en persan, cette fête consiste à célébrer le dernier mercredi de l'année, et son importance la fait figurer au même rang que les autres grandes fêtes nationales telles que Norouz, Mehregân, Bahmanjâneh ou encore Sadeh.

Parmi ces grandes fêtes, prenons au hasard "Sadeh" que l'on célèbre cinquante jours avant Norouz. Cette tradition date d'il y a plus de mille ans, et plus précisément de l'époque des Samanides et des Ghaznavides. Ces festivités étaient soutenues par les rois de l'époque qui encourageaient les poètes à composer pour l'occasion leurs meilleurs morceaux. A la veille de la fête, de grands feux étaient érigés et la population se rassemblait autour en chantant, dansant et animant le feu.

A l'époque de Beyhaghi, monarque Ghaznavide, c'est à l'extérieur de la ville que l'on allumait le feu qui animait la soirée. De nombreux poèmes lyriques signés Onssori, Farokhi ou encore Manoutchehri, relatent parfaitement de la grandeur de cette fête. Aujourd'hui encore, le 10 du mois de Bahman, les zoroastriens de Kermân célèbrent cette fête qu'ils complètent par une série de cultes religieux.

Le feu était l'un des éléments sacrés pour la race Aryenne, tout comme il l'était chez les romains. D'où l'évidence de sa présence lors des fêtes. A noter également que le feu faisait l'objet d'une véritable vénération à cette époque.

Dans l'Iran actuel, chaque année, le 14 mars, qui coïncide avec la Saint-Simon et qui commémore l'accueil du Christ par Simon, les Arméniens d'Iran allument un feu et célèbrent cette fête en sautant par-dessus les flammes, qui est appelée "Tiarnân Tarâj" en arménien.

En Grèce également, à la Saint-Jean, l'une des fêtes religieuses du christianisme, les festivités se font autour d'un grand feu. C'est une tradition qui perdure et les grecs d'Asie continuent à allumer des feux le 6 mai. En Turquie, le visiteur sera ébloui par les flammes du feu à la fête de "Atâsh Gajeh çi", c'est-à-dire la nuit du feu et qui se tient également le 6 mai.

Comme à l'ancienne, les Iraniens du Caucase allument sept feux qu'ils enjambent en s'amusant. Au Kurdistân, tous les mercredis, on fait la fête. Les gens sortent et s'amusent et dans certaines régions, le dernier jour d'Esfand (dernier mois du calendrier persan), on allume un feu, autour lequel on se rassemble et pardessus duquel on saute comme partout ailleurs, à cette différence que dans cette région du monde, les habitants ont pour coutume de veiller à ce que le feu ne s'éteigne pas jusqu'à l'année d'après à la même date.

Conformément aux anciennes traditions, à Tusserkân aussi, il existe des festivités semblables, auxquelles s'ajoute la fête de la cruche, qui consiste à briser des pots en terre cuite. A cette occasion, chaque famille se procure une cruche ou un pot ancien. En général, la veille de la fête, le père de la famille, épaulé par les enfants émerveillés, remplit de charbon la cruche et y jette une pièce de monnaie. Le récipient est ensuite tourné trois fois au dessus des têtes en récitant un dicton contre le mauvais œil, dans l'espoir d'éloigner tout malheur. La

cruche est ensuite emportée sur le toit, d'où elle est jetée hors de la maison.

Bien qu'il existe chez les Iraniens différentes coutumes et manières de fêter *Tchahârshanbeh Souri*, peu sont ceux parmi eux qui ne célèbrent pas cette fête ancestrale.

"*Zardieh man az to, Sorkhieh to az man*", qui en somme est un vœu que l'on formule lorsque nous sautons pardessus le feu, et qui signifie : "Que le jaune (en allusion à la faiblesse et à la maladie) disparaisse en moi et la rougeur (la santé et la joie) me soit rendue", est une phrase bien connue, pour tous les Iraniens qui depuis leur plus tendre âge ont appris à animer leur fête avec le feu. Ce feu que l'on allume avec des buissons secs que l'on prend soin de rassembler à l'approche de *Tchahârshanbeh Souri*. Une fois le feu consumé, grâce à une pelle à poussière, les cendres sont ramassés et jetées dehors, au pied d'un mur. Au retour, la personne qui s'est chargée de cette tâche doit frapper à la porte et attendre d'être interrogée. On lui demande : " Qui va là? " Elle répond: "C'est moi!", on lui demande alors: "D'où viens tu?", elle répond: "Du mariage". Cette fois on lui demandera:"Que nous apportes-tu?" et elle dira: "La santé". Et là elle pourra rejoindre les siens à l'intérieur de la maison.

Une autre belle et intéressante coutume du *Tchahârshanbeh Souri* à laquelle nous avons fait allusion plus haut est la cérémonie de la cruche. A cette différence que celle-ci consiste à jeter d'une hauteur et à briser une cruche, neuve, n'ayant jamais contenu d'eau. Cet acte est aussi un moyen d'éloigner tout malheur du foyer familial.

Jadis, nos ancêtres étaient persuadés qu'il ne fallait pas garder plus d'un an un récipient en terre cuite. Par conséquent,



lorsque l'année touchait à sa fin, toutes les vieilles poteries étaient brisées. Pour eux, garder plus d'un an un quelconque récipient était signe de faiblesse et de pauvreté; de sorte que pour désigner quelqu'un d'extrêmement pauvre on disait souvent de lui qu' : "Il garde chez lui une cruche de deux ans". Considérant le fait que le récipient en terre cuite était dépourvu de tout émail à l'époque, cette pratique semble plus logique du fait de l'absence de glaçage, encourageant l'amas de souillure. Et vu les conditions d'hygiène de cette époque, il y avait peu de moyens de débarrasser parfaitement les plats de leur crasse. Le seul moyen était donc de s'en débarrasser. Et c'est de là que vient cette coutume de briser des cruches le soir du *Tchahârshanbeh* Souri, avec cependant quelques changements liés à l'évolution du temps.

Qui dit *Tchahârshanbeh* Souri dit fête et qui dit fête dit dégustation! Une autre coutume de cette grande fête consiste à manger divers mets - surtout des fruits secs -, le tout en famille autour d'une histoire souvent racontée par les plus âgés. ■

Traduit par
Helena ANGUIZI

La découverte du premier puits de pétrole au Moyen Orient

Mortéza JOHARI

Masdjed Soleimân est une ville située au Sud-Ouest de l'Iran, dans la province du Khuzestân, à 150 km d'Ahvâz, au milieu de la chaîne des montagnes de Zagros.

Le climat y est sec et chaud et la température atteint 52°C en été et 4°C en hiver. Cette région abrite un site archéologique qui remonte à une époque antérieure à celle des Sassanides, et que les habitants de la région ont surnommée Masdjed Soleimân, c'est-à-dire la mosquée de Soleimân. Le même nom a été gardé pour désigner la ville qui a été construite dans cette région. Edifiée sur des hauteurs et des pentes, cette ville n'a pas de rues très rectilignes et ses différents quartiers ne sont que peu reliés entre eux, ces derniers ayant été créés séparément sur chaque pente. Elle contient également de nombreux vestiges tels que des temples de feu (*Atâsh kadeh*) remontant à l'époque des Achkans, ou encore des ponts datant de l'époque des Sassanides.

Le premier puits de pétrole au Moyen-Orient

C'est au cœur de cette région déserte que fut découvert le premier puits de pétrole au Moyen-Orient, en 1855. Parmi les premiers techniciens étrangers qui par la suite vinrent en Iran, le géologue anglais Loftus examina les bassins de pétrole enduits de goudron pour en déterminer la valeur et écrire un article sur ce sujet, après avoir effectué une expédition de sept jours. Dans cet article, il avait indiqué que de nombreuses sources pétrolifères goudronneuses naturelles se trouvaient sans doute dans les montagnes de Bakhtiar, entre le site archéologique de Masdjed Soleimân et de Haftgel. Ces ressources en pétrole se situaient donc dans une région aride et impropre à l'agriculture, riche en pierre noire, en craie et en calcaire. Une famille


Le barrage de Shahid Abbaspour

appelée Sâdât Shushtari vivait dans cette région et était surnommée " Sâdât Ghiri" ("goudronneux"); et ce à cause des résidus de goudron qui restaient à la surface après les écoulements pétrolifères. Chaque année, ces gens venaient à la mosquée de Soleimân afin de rassembler les résidus de goudron et les vendre aux alentours, le monopole de la vente de ces résidus leur appartenant. George Bernard Reynolds fut le premier à découvrir le pétrole et à en commencer l'extraction en Iran, dans la région de la mosquée de Soleimân.

A l'époque du roi, Naser-e Din Shâh, le 6 juillet 1901, quatre mois après que les droits d'exploitation aient été donnés à William Darsi, il entra au service de celui-ci. Reynolds avait terminé ses études de pétrochimie en Inde et avait travaillé dans les régions pétrolifères de Somantra. Il avait étudié la géologie lui-même, et, en bon cavalier qu'il était, chevauchait à son aise dans les régions les plus difficiles. Il parlait parfaitement le persan avec l'accent de la région de Bakhtiâr et de Shushtar. L'exploitation commença dans la région de "Tchia-sorkh", située entre Ghasr-e-Shirin et Ghanghin en Irak. Ce mode d'exploitation ne plaisait pas à Reynolds qui estimait qu'il valait mieux se rapprocher des ports pour réduire les coûts d'exploitation et de transfert. La construction d'infrastructures permettant de transférer le pétrole de la région de Kermânshâh aux côtes du golfe Persique exigeait beaucoup de temps et d'argent; cependant, pour tenter de mettre en place ce projet, Reynolds partit pour le sud de l'Iran. A l'époque, la situation interne de l'Iran était des plus instables et rien ne pouvait être entrepris sans l'autorisation et la coopération des Khâns. Reynolds décida d'entrer en relation avec As’ad

L'exploitation commença dans la région de "Tchia-sorkh", située entre Ghasr-e-Shirin et Ghanghin en Irak. Ce mode d'exploitation ne plaisait pas à Reynolds qui estimait qu'il valait mieux se rapprocher des ports pour réduire les coûts d'exploitation et de transfert.

Quand le secteur du pétrole fut nationalisé, des techniciens et spécialistes Iraniens remplacèrent progressivement les étrangers. Ce mouvement se prolongea également après la Révolution de 1979.

Khân Bakhtiâri, qui était le chef, à l'époque, de tous les Khâns de la région et jouissait d'une grande influence auprès des nomades. Après de longs pourparlers, un accord fut finalement conclu et Reynolds commença ses travaux. Après quelques temps, ce dernier estima que ce travail n'aurait pas les résultats attendus et en 1907, avec l'aide et le matériel qu'il avait obtenu d'As'ad Khân, il repartit pour la région de la mosquée de Soleimân. Il avait toujours espéré trouver du pétrole et pouvoir l'exploiter au sein même de cette région. C'est ainsi que le 16 mai 1908, le premier puits de pétrole d'une profondeur de 360 mètres fut découvert, entraînant la joie des exploiteurs et des habitants de la région. Entre 1909 et 1910, les canalisations furent installées reliant la moquée de Soleimân au port d'Abadan, où une raffinerie fut construite ainsi qu'une route menant à Dar Khazineh, à 70 km de la mosquée de Soleimân. Par la suite, le mouvement de construction qui s'engagea donna naissance à la nouvelle ville de la mosquée de Soleimân. La grande majorité de ces habitants travaillaient aux exploitations pétrolifères. Par la suite, le docteur Bang créa un hôpital et devint un des responsables de l'exploitation. Quand le secteur du pétrole fut nationalisé, des techniciens et spécialistes Iraniens remplacèrent progressivement les étrangers. Ce mouvement se prolongea également après la Révolution de 1979.

La ville de la mosquée de Soleimân, qui fut bombardée plusieurs fois lors de la guerre Iran-Irak et subit de lourds dégâts, fut rapidement reconstruite et a permis la réalisation de progrès immenses dans le domaine de l'industrie pétrolière. Elle est devenue depuis la capitale du pétrole en Iran. ■

Traduit par
Maryam DEVOLDER



La chaîne des montagnes de Zagros

Kermân

Elodie BERNARD

"*Kermân est le cœur du monde* " disait autrefois le poète soufi du XIVème siècle, Shâh Nematollah Vali. Cela ne semble plus être aujourd'hui une évidence pour bon nombre de voyageurs. Il y a cinq ans, on aurait peut-être encore pu le penser. Car il y avait Bam et sa forteresse. Réel château de sable, cette forteresse était un monument unique au monde. Mais en décembre 2003, le rêve s'envola. Un tremblement de terre de forte magnitude fit s'écrouler la magie de ce lieu. Bam ravagé, Kermân reste-t-elle à visiter? La route qui mène à Kermân est en outre très longue. Il s'agit de centaines de kilomètres de fournaise et de montagnes désertes. Concernant les abris et les rencontres, mieux vaut ne pas compter dessus dans ce grand désert baloutche qui semble avoir décidément tout ensablé.



Le vieux bazar de Kermân

Fondée au IIIème siècle avant J-C, sous le règne d'Ardeshir 1er, fondateur de la dynastie sassanide (226-651), elle servait d'avant-poste aux conquêtes vers l'est de l'Empire, c'est-à-dire vers les Indes.



Le bâzâr-e de Ganj Ali khân

Kermân était autrefois un carrefour et non une ville en marge d'un pays. C'est une des plus anciennes villes d'Iran. Mais ce long passé ne fut que très peu marqué par des périodes de paix et de prospérité. Fondée au IIIème siècle avant J-C, sous le règne d'Ardeshir 1er, fondateur de la dynastie sassanide (226-651), elle servait d'avant-poste aux conquêtes vers l'est de l'Empire, c'est-à-dire vers les Indes. Par ailleurs, cette ville se trouvait sur les routes menant au Golfe Persique. Entre le VII et XIIIème siècle, ce point stratégique fut tour à tour dirigé par les Arabes, Bouyides, Seldjoukides, Turkmènes et Mongols. A partir de l'ère safavide et surtout à l'époque des Qâdjârs, la ville connut enfin le calme et la sérénité. Alors que l'on pouvait penser que ce climat allait lui porter avantage, ce fut cette fois son éloignement par rapport à la capitale qui fut l'obstacle majeur à son essor économique. Ainsi, aujourd'hui, Kermân est détrônée par la ville portuaire de Bandar Abbâs. Difficilement accessible par l'intérieur du pays, la cité a été ces dernières années fortement dépendante de ce port. Désormais, l'arrivée du train et la nette amélioration du réseau routier participent à son désenclavement national. Mais des efforts restent encore à faire.

De cette histoire tumultueuse, il reste des témoins prestigieux. En premier lieu, il s'agit de monuments historiques qui sont pour le plus souvent répertoriés comme patrimoine mondial de l'Unesco.

De cette histoire tumultueuse, il reste des témoins prestigieux. En premier lieu, il s'agit de monuments historiques qui sont pour le plus souvent répertoriés comme patrimoine mondial de l'Unesco.

Il y a l'incontournable mosquée du vendredi, un des plus beaux monuments de la ville. Elle fut édifiée au XIVème siècle par une dynastie locale et réaménagée aux XVII, XIX et XXèmes siècles. Ses mosaïques turquoise et blanches, sa faïence et la décoration de la cour centrale intérieure avec ses quatre hauts iwans marquant le style Qâdjâr sont remarquables. Une porte dérobée de la mosquée débouche sur le *bâzâr-e Vakil* (bazar du régent). Ce bazar, comme tous les bazars iraniens, renferme des

caravansérails, des maisons de thé. Par exemple, le *bâzâr-e Ganj Ali Khân* est disposé autour d'une cour intérieure charmante où se trouve un vieil hammam aménagé en musée ethnologique. En dehors de la rue et des quartiers principaux, se trouve la mosquée de l'Imam. Construite sous les Seldjoukides à la fin du XIème siècle, elle garde de cette époque un minaret et un mihrab. Et, en marge de la ville, demeure un vestige de l'époque où l'Iran tout entier était zoroastrien. Temple de feu ou mausolée, le *Gonbâd-e Jabaliye* a été construit à l'époque sassanide. S'aventurer jusqu'à ce lieu permet de recueillir quelques impressions de la nature environnante. Les montagnes arides et calcaires encerclent toute cette partie de la ville. Le grand désert baloutche est là, aux portes de la ville. Ainsi, sous le soleil de midi, Kermân peut-elle paraître déchue et fade. La lumière blanche et tremblante du soleil, le ciel bien trop blanc voilent la ville pour lui donner ce petit cachet démodé, mortuaire. Enseveli par cet océan de poussières qui s'étend autour d'elle, la ville semble avoir du mal à respirer dans cet environnement hostile.

La particularité de Kermân ne se limite pas à ces monuments, certes magnifiques. S'aventurer dans cette ville ne se fait pas uniquement avec un guide touristique à la main. Un œil curieux et vif permet de s'imprégner de la culture de ce lieu, apprivoiser la féerie de la cité du désert. En effet, l'atmosphère de Kermân reflète la diversité du pays tout entier. Aux Persans se mêlent les Baloutches de l'est, emportant avec eux un soupçon d'influence indienne. A ce tableau ethnique s'ajoute la présence des zoroastriens, faible mais notoire.

Kermân à la lisière des montagnes arides et sèches au nord-est, Kermân au commencement du désert offre une facette de l'identité complexe iranienne. ■

L'atmosphère de Kermân reflète la diversité du pays tout entier. Aux Persans se mêlent les Baloutches de l'est, emportant avec eux un soupçon d'influence indienne. A ce tableau ethnique s'ajoute la présence des zoroastriens, faible mais notoire.



Le dôme Jabaliyé (le Gonbad-e Jabaliyé)

Hossein Monzavi

Avec l'amour dans le voisinage du désastre*

Rouhollah HOSSEINI
Université de Téhéran



La matrice maternelle
Ne fut point mon début
Même la Terre
N'est pas plus ancienne que moi
Mon œuf est rendu fécond, on dirait,
Dans la chambre à coucher
De Dieu et de Satan

A l'âge classique, Hafez et Saadi furent les maîtres incontestés du ghazal (courts poèmes d'amour). La poésie contemporaine a également le sien : Hossein Monzavi. Ce dernier est considéré comme le sultan du Ghazal, et pratique ce genre avec un talent d'artisan auquel se mêle une sensibilité moderne. Il chante l'amour, mais sa poésie reste désespérément triste, parfois même pessimiste. Il garde en quelque sorte les pieds sur terre, dans le carré de la vie. La forme du ghazal fait office de repoussoir face aux atrocités de cette vie, lesquelles se font jour dans ses poèmes libres. *Aussi simple que ça et Je survis avec l'amour* sont les deux recueils en vers libres dans lesquels le poète révèle ses angoisses existentielles ainsi qu'un étrange sentiment de départ. Il se plaint de la fuite du temps qui, dans sa fuite, empêche " *de cueillir à temps, même le fruit amer dans ce jardin* ".

On trouve tout de même chez Monzavi une vision généreuse de la vie. Malgré le fait qu'il ne cesse de se confronter à la grisaille de la vie, il continue de la chanter. Il tente à ce titre de mettre en valeur les rares beautés qui s'y trouvent. Aussi, au lieu de se méprendre sur l'existence, en révèle-t-il la splendeur sous les traits d'une seule et unique fleur. " *Relâche donc la gorge de la fleur!* ". Dans cette même optique, il considère le mal comme faisant partie intégrante de l'univers, lequel ne doit guère éclipser les autres aspects du monde. Même si ce mal atteint sa propre vie.

Né en 1947 à Zandjan, Monzavi a mené une vie difficile, voire miséreuse. Il mourut à l'âge de 58 ans d'un cancer du poumon.

Sur la table
Je dispose ma vie
Feuille à feuille
A Dieu
Les vies de papier
Dont le reste solennel
Dépend
Du jeu d'allumettes et du doigt !

** L'intitulé d'un recueil de poèmes de l'auteur.*

La lune et le guépard

De mon guépard le fol espoir fut
De bondir vers la lune
Pour la faire descendre de son éminence
Sur la terre

Mon guépard- mon cœur fier- bondit
Mais il érafla le vide
Car hors de portée
Etait mon amour -ma haute lune-

Adieu, ô fleur épanouie ! Bien que de ta rencontre
L'instant
Fût le début en moi d'une tentation
De voir et de cueillir

Toi et moi nous sommes ces deux lignes
Fatalement parallèles
Croyant tous les deux dès le commencement
Ne jamais nous rejoindre

Nulle fleur morte ne revint à la vie
Cependant
Le printemps n'eut de cesse de souffler
Dans la bignone

J'avais demandé du vin et pourtant la vie
Du poison me versa dans la gorge
Ce vieux malin rusé avait comme prétexte
De ne pas m'entendre

Quel triste destin que celui
Du petit ver à soie
Il s'enfermait dans un cocon la vie durant
Mais il rêvait de vol.

Et l'amour...

J'ai cachées
Dans la poche
Une lettre
Et dans la main serrée
Une fleur

J'ai une douleur
Et une flûte
S'il ne se trouve pas de cime
Donnez-moi le fond d'un puits
Où chanter
Pour mon cœur

Etroit
Est l'endroit
Pour l'amour.

Pomme et monnaie

Cette nuit
A un coin de l'univers
Pour moi pleure un œil
A un autre coin
Pour toi
Rit un œil

Quelque part dans un jardin
Une main tenant un œillet rouge
Attend ta chevelure
Et dans ce même jardin
Une autre main
Cueillit des lilas blancs et jaunes
A déposer sur ma tombe

Et personne n'interroge personne
Pour quelle raison
Celle-ci est jaune
Et rouge celle-là ?
Ceci fête
Et cela deuil ?

Qui a pris un exquis petit déjeuner
Avec les vivants
Ne sait rien
Et qui a goûté une agréable collation
Avec les morts
Ne dit rien

La vérité
Est peut-être cela même
Cette même main
Qui m'a bercé
Du berceau jusqu'à la tombe
Ou cette même monnaie
Qui avec ses deux faces
L'amour et la mort
Tourne en l'air
Autant que survit l'univers
Et
On dirait qu'à chaque tour
Elle rit cent fois
De la pomme rouge d'Isaac*.

Union

En retard j'étais
Peut-être de milliers d'années

Quand un pli se formait
Sur le front de l'eau
Ou lorsque le vent emportait
La griffe sèche du sapin
Nous oublions
Cette ancienne union
Entre et le pli et l'eau
Et le vent et la feuille
Cette union pareille
A celle de l'amour et de la mort

Quand mourait une fleur
Mourait en nous quelqu'un

La tempête
Feuilletait
Nos petits calendriers.

Ce vent

Par ses longues intervalles
Soufflant une angoisse
Dans le temps
Et empaquetant
Les expériences humaines
Dans l'inconstance

Ce vent

Qui passe hurlant
Par-dessus ma tête
Quel monde gelé
Ruine-t-il
Sur les épaules dénudées
De l'Atlas ?

Nostalgie

Le chant
Roule sur la toile
Roule
Dans l'encensoir
Et monte
Tout vert
Dans le flacon

Orossi**
Couvre l'horizon
Par son arc
Pareil à l'arc-en-ciel

Glissant sur la marche
Je descends
Du grenier
De l'enfance
Et tombe
Tout droit
Dans le jardin
Du livre ancien
Dont la première illustration
Est celle d'une fille
Peignant
Sa chevelure lisse et noire
Sous la cascade
Et l'ogre épris
Avec ses yeux ronds et endoloris
Change en pierre
Dans la fissure de deux talismans

Nous sommes nous deux
De cette dynastie disparue
Dont tes yeux héritèrent le regard
Et ma gorge les sanglots

Avant que mes larmes
N'ajoutent aux tâches brunes
De ses feuilles
Je referme endolori
Le livre lithographié

* Isaac Newton.
** Chambre aux portes vitrées donnant sur la cour.

LECTURE RECIT

Requiem for a dream

Rouhollah HOSSEINI
Université de Téhéran

Aujourd'hui … 10 octobre. Il fait beau, plus beau, et tout le monde le dit, que les années précédentes au même jour. Mais je vais bientôt mourir. Dans quelques jours ; dans quelques semaines, au plus tard dans quelques mois : ma vie ne dépassera pas, je le sais, les limites de l'année. La date exacte me sera indiquée au terme d'examens confiés aux soins du docteur Mac Lawrence, spécialiste des maladies graves de renommée mondiale, et professeur émérite à Harvard. " Votre cas est bien rare, me disait-il hier, nous ne saurons vous dire si tôt la date ; sinon, pour votre information, monsieur, je dois vous dire que la franchise avec la clientèle, je veux dire avec tous nos patients, est la devise de notre profession".

Je suis donc moi-même contraint de m'imaginer une échéance. Je dis contraint, car je désire depuis quelques jours éprouver pleinement le temps qui passe, si lent, mais si rapide pour les autres. Ils viennent me rendre visite à l'hôpital de temps en temps, en rentrant de travail. Je leur ai dit de ne pas se donner cette peine. " La mort est une réalité qu'il faut accepter ", ai-je dit, sans trémolos dans la voix, pour les en convaincre. Ils ont presque tous l'air convaincus, sauf ma mère. Elle ne veut pas accepter la mort imminente de son fils. Pauvre mère, Jusqu'à présent, elle n'avait pas vraiment ressenti le passage du temps. Il ne la concernait pas. Peut-être vais-je devoir, en dernier recours, demander au docteur Mac Lawrence de lui parler pour lui faire admettre l'événement. Il s'y connaît, il en est capable, j'en suis sûr. Et pour moi, je n'aurai qu'à attendre, c'est également sûr.

La fenêtre de ma chambre donne sur un café, où chaque jour viennent s'installer, à la tombée du soir, deux amants, très jeunes. Ils ont presque mon âge. J'attends de les voir tous les jours dès le matin. Arrive tout d'abord, à 5 heures moins le quart, le garçon, habituellement en costume gris, avec, toujours une rose à la main, et une écharpe rayée, rouge et noir, autour du cou. Il se met à attendre, inquiet, la venue de son aimée, qui ne manque jamais de surgir au coin de la rue, à 5 heures précises, souvent en robe violette, et toujours avec un beau sourire aux lèvres. Ils s'embrassent avant de s'asseoir et commander deux cafés ; c'est tout ce qu'ils prennent. En revanche, ils se parlent longtemps - je le déduis de leurs gestes, de leurs mains qui tracent des lignes dans l'air- de l'avenir ; de leur vie conjugale à venir ? Moi, je m'efforce bêtement de faire partie de leurs rêves : une petite maison blanche donnant sur la mer, et deux petits enfants qui courent sur la plage. L'envie me prend à l'instant de vomir ; l'air de la chambre devient étouffant ; ma respiration difficile. Je tire violemment les rideaux et je crie à me faire éclater les poumons ; à éclater en larmes. Mon infirmière arrive nonchalamment; me fait une piqûre, se lave les mains et part sans mot dire. Pauvre infirmière ! Elle doit me subir, elle ne sait pas combien de temps encore.

J'aurais dû peut-être lui dire que cela ne durera pas longtemps. Mais il se peut également qu'elle soit habituée. Heureusement que l'on s'habitue.

Je me calme un peu ; il fait déjà nuit. J'ouvre les rideaux. Serein paraît le ciel, criblé d'étoiles, plus que jamais brillant, à m'éblouir. Se moque-t-il de moi le ciel, en me jetant son immensité à la figure, là où je ne trouverai plus de place? Subitement, et cruellement, le goût en moi de la vie devient si fort, que je me mets à tousser sans m'arrêter. Je crache du sang dans le creux de mes mains, essayant désespérément de retrouver mon étoile ; existe-t-elle encore ? Scrutant le ciel du côté de l'horizon, j'aperçois une étoile solitaire, comme errante, qui scintille au firmament, faiblement, confusément. Mon front cogne la fenêtre, une goutte de larme dont je sens le poids et la chaleur, sort de mon œil droit pour tomber pesamment sur le parquet et se distiller dans l'espace. Personne, je le sais, ne se souciera bientôt de moi. C'est bientôt la fin; *je* serai bientôt fini.

J'entends tomber une fine pluie, dont les gouttes cognent sur mon cœur. Il me prend tout à coup l'envi de partir. J'aimais tant, il m'en souvient, sortir les yeux fermés sous la pluie, sentir son odeur qui se mêlait si bien à celle de la terre. En ce temps-là, j'allais souvent du côté de la voie ferré qui passait à proximité des jardins. L'étrange sentiment que j'éprouvais de passer sous les roues du train… Ah! J'irai fermement supplier la surveillante ; elle aura peut-être pitié de moi et me laissera m'en aller! Et j'irai loin cette fois, très loin, tout droit. Je passerai par toutes les forêts, tous les monts, pour arriver à la mer, à l'océan. " Deux tiers de la surface de la Terre, disait notre professeur de géographie au collège, est couverte d'eau : des rivières, des lacs, des mers et cinq océans : ces derniers couvrent une grande partie de notre globe terrestre, plusieurs mois, au bas mot, seraient nécessaires pour les parcourir avec de grands navires, et encore, vous n'y parviendriez pas ; et que dire de leur profondeur ? Saviez-vous que le point le plus profond se trouve à 11034 mètres, à Mariannes dans le pacifique ? C'est le règne, dit-on, du noir absolu ; à cette profondeur, vous ne trouvez aucune vie!" Que de nuits j'ai rêvé de ce point! "Es-tu jamais allé voir l'océan?", demandai-je un jour à mon père, qui me répondit en fixant le vide devant lui, comme s'il rêvait: "Hélas! On dit qu'il est vaste comme le ciel, des vagues s'y forment, cinq fois plus hautes que le toit de notre maison! Quel bonheur pour les marins! Tu aimerais devenir marin?" "Oui papa, j'aimerais beaucoup", répondis-je. La dame, me laissera-t-elle m'en aller ? " Vous prendriez froid ! ", dira-t-elle sans doute. Elle est responsable de nous. Elle a raison. Je ne veux pas qu'elle perde son travail à cause de moi. Elle a une famille, des enfants. Sa petite fille lui faisait promettre l'autre jour, je l'entendais dans le couloir, de l'emmener, pour leurs vacances de Noël, chez leurs grands parents en Suisse, sur les bords de ce lac de rêve dont j'avais fixée une

toile sur le mur de ma chambre ! J'espérais tant le voir un jour de près ! Non, il ne faut pas mettre la dame dans l'embarras.

Le rythme heureux d'une musique, orientale me semble-t-il, vient de la chambre voisine. Elle est habitée par un vieillard. Il a une leucémie. " Je n'ai plus rien à faire ici-bas, me disait-il ce matin, je suis si content de quitter ce vilain monde, où tant de péchés nous guettent ! Toi aussi, ne t'en fais pas mon enfant ! Les péchés de jeunesse sont même plus facilement pardonnés. Il est miséricordieux notre Seigneur ! " La tête n'arrête pas de me tourner depuis le matin.

Il est minuit. En face de ma fenêtre s'illumine l'appartement qu'habite un couple entre deux âges. L'homme, en robe de chambre, je peux le voir, ouvre la porte au frigo pour en sortir deux pommes rouges, et en tend une à la femme. Ils s'enfoncent dans un fauteuil qui fait face à la télé, la femme pose la tête sur l'épaule de l'homme et mord dans la pomme. L'éclat d'un astre dans le ciel attire mon attention. Je me demande s'il n'est pas le leur. Il me souvient du jour, où notre professeur de sciences expérimentales nous parla pour la première fois du système solaire. Nous expliquant la différence entre une galaxie, une planète et une étoile, il nous a, vers la fin du cours, adressé une question : " lequel d'entre vous peut me donner le nombre exact des étoiles qui composent notre univers ? ". Dans l'attente, je crois, d'une réponse extraordinaire, la classe tomba, je ne sais pour combien de temps, dans le silence. J'osai enfin balbutier, non sans frayeur, vu la grandeur du chiffre que j'allais lancer: " un million, Monsieur ? " et lui, d'un air triomphant, de prononcer un discours hallucinant : " les scientifiques ont estimé le nombre des galaxies à 100 milliards, chacune contenant à son tour 100 milliards d'étoiles, dont notre soleil ; il y en a qui vivent des millions et même des milliards d'années ! … ". " Papa, j'aimerais devenir astronaute ", lançais-je ce jour-là en rentrant de l'école. Il m'étreignit sur sa poitrine, et d'une voix étranglée par l'émotion, murmura à mon oreille : " je serais si fier de toi ! ". Sa voix, telle une navrante cloche, résonne encore dans mes oreilles. Que sa poitrine me manque ! Les sanglots me nouent la gorge. Je m'allonge sur le lit.

Tout le monde dort maintenant. J'écoute le silence qui envahit petit à petit le bâtiment. Je crois avoir encore les yeux ouverts. J'essaie tout de même de dormir, d'oublier le monde. Me lèverai-je au matin ? je me le demande une dernière fois. Je m'endors. Dans mon sommeil, je me trouve suspendu au bout d'un fossé noir que je ne connais pas. Devant moi, se dresse un mur de verre à quelque 12000 mètres d'altitude. Derrière le mur flottent des milliards d'étoiles, au milieu desquelles se balance la nouvelle lune. Au creux de cette lune, j'aperçois confusément un couple. L'homme est majestueusement allongé sur un lit, tendant une pomme rouge à la femme, assise au bord du lit. ■


LE JOURNAL DE
TEHERAN

Le plus fort tirage des journaux en langue étrangère publiés en Iran

Journal de Téhéran
5 Mars 1937
14 Esfand 1315

L'humanité subit-elle l'influence des taches solaires?

Première partie

Nous publions ci-après le texte de la conférence faite à l'Alliance Française de Téhéran le 28 Février 1937 par M. E. Kogbeliantz, Docteur ès Sciences et professeur d'Analyse Mathématique et d'Astronomie à l'Université.

Mesdames, Messieurs,

Il n'y a pas à dire: la question posée est scientifique. Elle intéresse à la fois à plusieurs sciences: Astronomie, Biologie, Histoire, Sociologie, etc. Néanmoins, ce n'est pas une conférence scientifique que vous allez entendre, car le sujet de notre causerie de ce soir n'est pas encore bien étudié et la question reste ouverte: elle vient seulement d'être posée par la science. Par conséquent, nous n'avons à présenter ni à défendre aucune solution définitive de la question traitée. Tout ce que nous pouvons faire pour l'instant est de passer en revue les faits les plus importants ayant été récemment établis et qui semblent prouver l'influence du rythme qui caractérise la vie du Soleil sur les destinées humaines.

Vous vous dites certainement: "Mais c'est de l'Astrologie!" Oui, et pourtant, cela ne doit pas nous rendre sceptiques. Permettez-moi de vous rappeler que la science du XIXe siècle déclarait fausses toutes les idées anciennes sans les étudier: elles paraissaient alors des inventions naïves, incompatibles avec la réalité. C'est au XXe siècle que l'on a vérifié par des expériences précises et bien contrôlées l'exactitude de l'idée dominante de l'Alchimie. Les plus beaux rêves des alchimistes sont réalisés actuellement, y compris la transmutation du mercure en or obtenue pour la première fois par le chimiste japonais Nagaoka.

C'est le tour de l'Astrologie maintenant, et son idée centrale - l'influence des causes cosmiques sur les destinées humaines - est à l'ordre du jour de la science moderne. Son étude a déjà donné des résultats du plus haut intérêt que nous allons résumer ce soir. Ils sont si nombreux qu'en les exposant, il faut les systématiser, les enrouler pour ainsi dire autour d'un axe central. Cet axe sera pour nous la

nouvelle doctrine de l'influence des taches solaires. Nous sommes donc obligés, pour obtenir un exposé bien clair, de nous placer au point de vue des défenseurs de cette doctrine. Je me permets d'ajouter que mon rôle se limite uniquement à vous faire cet exposé et que je n'ai pas la prétention de présenter ici une opinion personnelle.

Les faits acquis semblent prouver l'influence du rythme solaire 1) sur les unicellulaires, disons sur la cellule vivante; 2) sur les organismes multicellulaires, c'est-à-dire sur les sociétés des cellules et en particulier sur l'homme; 3) sur les sociétés humaines, donc sur l'histoire des peuples.

Avant de les exposer, il est important de montrer comment la science se représente le mécanisme possible de l'influence du Soleil sur les destinées humaines. Deux explications sont possibles et toutes les deux sont probablement exactes. Dans la première, l'élément biologique fondamental, la cellule vivante, constitue la clé de voûte du problème. Les faits prouvent que les taches solaires agissent sur la cellule vivante et sa réaction entraîne comme conséquence nécessaire l'influence des taches sur l'homme et sur l'histoire de l'humanité.

En effet, les réactions individuelles des milliards de cellules composant l'organisme humain ne peuvent s'intégrer et s'unir, n'engendrant ainsi la création de l'organisme tout entier que si ces réactions cellulaires sont identiques. Or, une cause cosmique, comme par exemple les taches solaires, agît également sur chacune des cellules et provoque la même réaction chez l'ensemble d'entre elles: l'influence d'une tache solaire sur l'homme s'explique ainsi comme la résultante de toutes les réactions que ses cellules manifestent sous l'influence d'une tache solaire. De même, les réactions humaines sont généralement divergentes et elles se neutralisent mutuellement sans engendrer une réaction collective d'un peuple ou d'une nation. L'intégration des réactions individuelles des membres d'une société humaine ne devient possible que lorsque ces réactions élémentaires sont convergentes et similaires. Or, l'influence des taches solaires agît de même sur chacun de nous, ce qui explique bien leur influence sur l'histoire des peuples. Cette idée fondamentale d'intégration des réactions élémentaires est bien illustrée par l'exemple d'une aiguille en fer: les milliards d'atomes qui la constituent et dont chacun est un aimant, ne produisent à l'extérieur aucune action magnétique, car les actions de ces aimants minuscules, orientées dans toutes les directions possibles, se détruisent mutuellement. Mais voici, vous approchez de l'aiguille un gros aimant. Son action sur les aimants minuscules composant l'aiguille les fait tourner tous vers lui et l'aiguille manifeste alors une réaction globale: elle devient un aimant à son tour, se jette spontanément sur le gros aimant et y reste accolée. Sa réaction est la résultante des réactions identiques de toutes les particules dont elle se compose.

D'autre part, l'action des taches solaires sur la cellule et sur les êtres vivants peut être aussi indirecte, car l'état du milieu ambiant, c'est-à-dire pour nous, celui de l'océan d'atmosphère terrestre qui nous baigne, dépend de l'état du Soleil et ses variations, en relation avec les taches solaires, suivent le rythme de la vie du Soleil. Par exemple, l'action excitante de l'ozone sur l'homme est bien connue et étudiée. Or, la teneur de l'ozone dans l'air est variable: elle augmente lors des maxima et diminue lors des minima des taches solaires. De même les orages magnétiques énervent et excitent le système nerveux et on sait bien, après les travaux de l'astronome français Deslandres, que leur fréquence et intensité suivent le cycle solaire.

Déjà Buckle (*History of civilisation in England*) insistait sur le rôle prédominant du milieu ambiant et considérait l'homme comme un produit de son milieu. Draper affirmait aussi dans son ouvrage *History of intellectual development of Europe* que l'évolution des peuples et leur histoire dépendait de l'influence des agents physiques naturels et suivait les lois naturelles. Enfin, le grand biologiste Pavlov (*Les*

Réflexes Conditionnels, 1932, p.104) énonce clairement: "*Toute la vie des protozoaires jusqu'aux organismes les plus complexes, y compris bien entendu l'homme, n'est qu'une longue série de systèmes isolés de plus en plus compliqués qui à tout moment rétablissent leur équilibre avec le milieu ambiant.*"

Ainsi, d'après Pavlov, l'homme est un résonateur vibrant avec le milieu ambiant car son organisme répond continuellement à toutes les variations des conditions physiques autour de lui. Or, ces dernières dépendent, comme on va le voir, de l'activité du Soleil et leurs variations sont causées par les changements de son état. Ainsi l'homme comme toute la matière vivante et général, vibre avec le Soleil et obéit à son rythme transmis par le milieu ambiant.

Le rythme du Soleil

Le Soleil est une sphère gazeuse énorme dont le volume est 1 300 000 fois celui de la Terre. La masse de cette dernière n'est que de trois millionièmes celle du Soleil qui, mesurée en tonnes, s'exprime par le chiffre deux suivi de vingt sept zéros! Cette immense accumulation de la matière incandescente rayonne des torrents d'énergie sous forme de chaleur et de lumière. A son centre règnent des pressions et des températures inimaginables (un milliard d'atmosphères et 40 millions de degrés environ) qui dissolvent la matière en la transformant en énergie. Cette dernière s'échappe du centre, traverse toute la masse du Soleil et va se perdre à l'infini. Le feu intérieur dévore le Soleil et sa masse diminue chaque année de 130 000 milliards de tonnes, projetées sous forme de rayonnement.

Cet organisme formidable vibre et passe alternativement par des périodes calmes et agitées; et la fièvre du soleil provoque l'éruption, sur sa surface, de taches dont le nombre, la position et l'importance varient périodiquement.

Quand le Soleil est calme on n'en voit presque point, mais cette accalmie ne dure que deux à trois ans. Des taches commencent à apparaître loin de l'équateur, petites d'abord et en petit nombre. Leurs dimensions et leur nombre augmentent rapidement, elles descendent vers l'équateur et le Soleil passe par une crise aiguë, appelée maximum des taches. Ensuite, l'agitation intérieure, la fièvre du Soleil, commence à tomber, les taches diminuent, deviennent plus rares et disparaissent près de l'équateur.

Le Soleil passe neuf fois par siècle par ces crises: une fois tous les onze ans et trois mois environ. Il est curieux d'observer que les années du calendrier arabe sont groupées en cycles de douze ans. Les années correspondantes des cycles différents portent le même nom, année du Lion par exemple, de sorte que ces noms reviennent périodiquement. Or, douze années arabes ne font que nos onze ans et demi environ et ce cycle arabe reflète peut-être le rythme solaire. Le cycle solaire complet à vingt-deux ans et demi et dans un cycle, il y a deux maxima et deux minima des taches solaires.

Plusieurs phénomènes terrestres reviennent périodiquement et leur allure générale accuse le cycle d'onze ans et un quart. Le potentiel électrique de l'atmosphère, pression et température de l'air, le champ magnétique terrestre varient continuellement et les courbes de leurs variations suivent l'allure générale de la courbe des taches solaires.

Or, l'état de l'atmosphère détermine le régime des pluies et ce dernier, comme l'a montré le météorologue Golitziqe, suit le cycle solaire. C'est pour cela que les variations du niveau du grand lac africain Victoria-Nyanza, suivent exactement la courbe des taches solaires, ainsi que l'allure des inondations de la vallée du Nil en Egypte. Le nombre des icebergs dans l'Océan Atlantique ainsi que leur température annuelle moyenne suivent également la courbe des taches solaires. Bref, tous les phénomènes météorologiques sont influencés par le cycle solaire.

En 1929, Edison Petit en a donné l'explication: il a démontré que la proportion des rayons ultra-violets dans la lumière solaire est variable et que ses variations suivent exactement la courbe

d'activité solaire. Or, la quantité d'ozone dans l'atmosphère dépend de l'intensité du rayonnement ultra-violet et suit ses variations. Les phénomènes météorologiques sont déterminés à leur tour par la quantité d'ozone dans l'atmosphère et ceci explique pourquoi ils accusent tous sans exception le cycle solaire. La mince pellicule d'ozone située à 60 km au-dessus du sol joue un rôle important: sans ozone les rayons ultra-violets, mortels pour la matière vivante atteindraient le sol et y détruiraient toute vie (Fabry et Buissou, 1912). Une couche d'ozone d'épaisseur totale de trois millimètres sous pression normale suffit à filtrer ainsi les rayons du soleil. Telle est la ténuité du voile à l'abri duquel est née et continue à évoluer sur la Terre la cellule vivante.

Il y a une autre liaison, directe celle-là, entre la pluie et les taches solaires: une goutte de pluie ne peut se fermer qu'autour d'un ion (on appelle ainsi une particule électrisée). Les ions sont formés dans notre atmosphère par plusieurs facteurs et, entre autres, par des jets d'électrons. Or, chaque tache solitaire et les facules qui l'accompagnent sont pareils à un volcan en éruption qui rejetterait continuellement des électrons. Ces électrons mettent environ deux jours pour atteindre notre Terre après que la tache sur le Soleil se place vis-à-vis de la Terre et passe par le méridien central du Soleil, comme on dit en Astronomie. C'est que le Soleil tourne autour de lui-même comme la Terre, seulement en vingt-sept jours, et chaque tache, quelle que soit sa position sur le Soleil, vient à un moment donné vis-à-vis de la Terre. Quarante huit heures après, ses jets d'électrons enveloppent notre Terre, d'où les nombreuses conséquence d'un tel passage d'une tache par le méridien central du Soleil: tremblements de terre, orages magnétiques, aurores boréales, cyclones, ouragans, pluies ou neige. Ce cortège est classique et il suffit d'observer le passage d'une tâche pour pouvoir prédire avec certitude l'aurore boréale et l'orage magnétique. Quant au vent et aux pluies, cette liaison est particulièrement nette dans la région de Téhéran grâce à son climat *désertique*, donc absence d'ions autres que ceux produite par les taches. Cet hiver, j'ai observé par exemple plusieurs passages des taches et tous sans exception ont été suivis quarante huit heures après par des chutes de neige abondantes ou par la pluie.

Il est à noter que la fréquence et l'intensité d'orages magnétiques et d'aurores boréales suivent exactement la courbe d'activité solaire et passent par les maxima et minima ensemble avec les taches solaires.

L'influence de l'activité solaire sur les phénomènes qui se produisent en dehors de la Terre est bien connue: la fusion plus rapide des calottes polaires de neige carbonique sur la planète Mars (Antoniadi) par exemple ou bien les queues des comètes beaucoup plus longues et brillantes pendant les années de maxima des taches (Backlund).

Ayant décrit le rythme solaire et sa répercussion dans l'atmosphère terrestre, tournons-nous vers l'activité des organismes unicellulaires. L'expérience décisive est celle de Métalnikoff, contrôlée par plusieurs autres biologistes: depuis 1910, il étudie à l'Institut Pasteur la vitesse de reproduction d'une infusoire. D'après ses résultats publiés récemment, la fréquence moyenne pendant vingt ans (1910-1930) est d'une génération par jour environ. Mais elle oscille du simple au double et ses oscillations suivent le cycle solaire: les années de minima, quand le Soleil est calme, elle baisse jusqu'à deux générations tous les trois jours (par exemple 233 en 1924); mais elle augmente jusqu'à trois générations tous les deux jours pendant les années de maxima (par exemple 470 en 1928). L'allure générale de la courbe ainsi obtenue est celle de la courbe d'activité solaire.

Lors de cette expérience, rien n'a changé pendant 20 ans autour de la cellule vivante; ni la température, ni l'abondance de nourriture. Dans ces conditions, la vitesse de reproduction caractérise son activité vitale et cette dernière suit le cycle des taches. La cellule vivante vibre ainsi avec le Soleil. ■

Boîte à textes

Ali Qâpu
Joyau de l'architecture safavide

Shâdi RAHNAMÂ

Selon un proverbe persan "Ispahan est la moitié du monde", ce qui laisse deviner la beauté de cette ville, qui tient orgueilleusement sa place au sein du patrimoine mondial de l'UNESCO. Grâce à ses nombreux trésors architecturaux, dont Ali Qâpu, elle incarne, aux yeux de chaque Iranien la grandeur de la Perse ancienne. Situé dans l'aile occidentale de la place Naghsh-e-Jahân, ce palais attire l'attention de tout passager, avec son splendide ivan de 18 colonnes en bois.

Il y a plus de 4 siècles qu'Ali Qâpu, chef-d'œuvre de l'age d'or du troisième empire islamique perse, rayonne sur la façade ouest de la place Naghsh-e-Jahân. Cet édifice a été bâti en six phases, dont la première date de la période teymouride, pendant laquelle fut construit un simple bâtiment à deux étages. C'est à l'époque safavide et surtout sous le règne de Shâh Abbâs Second, le roi perfectionniste, qui voulait l'embellissement d'Ali Qâpu, que ce bâtiment prend sa forme actuelle et se transforme en un joyau sans pareil.

Naghsh-e-Jahân : le cœur mythique d'Ispahan

Ancienne capitale de la Perse, Isfahan offre à chaque visiteur le spectacle magnifique des trésors qu'elle garde en son sein. Le centre de cette ville bleue nous présente un paysage indescriptible: la place Naghsh-e-Jahân, construite sous le règne de Shâh Abbas Premier (1587-1629), grand roi safavide, contemporain d'Henri IX.

Dès qu'on aborde cette gigantesque esplanade de 512 mètres de long, sur 159 de large, entourée d'arcades et de monuments impressionnants, où circulent encore des chevaux, on a le sentiment d'entrer dans un autre monde et dans un autre temps où le bleu clair du ciel se reflète dans celui de l'émaillage des coupoles, en harmonie joyeuse avec la couleur de la brique et celle des tuiles multicolores des arcades. L'ensemble forme un tableau éblouissant.

Un édifice cubique

Le visiteur, fasciné par cette place magique, trouve partout une voie au rêve: à gauche, la porte du bazar, en face, la petite mosquée de Sheikh Lotfollah, à droite, l'élégante mosquée de l'Imam. Enfin, un bâtiment de six étages, cubique, de 48 mètres de haut attire l'attention: le charmant palais Ali Qâpu.

Au premier regard, la façade du palais ,faite de briques, de tuiles et d'arcades et son splendide ivan du troisième étage, au plafond marqueté , soutenu par 18 colonnes en bois, plonge le

visiteur dans un état presque impossible à décrire.

"Ali Qâpu" signifie " porte magnifique", car ce palais original devait au départ servir de porte menant aux palais royaux. Il se transforme ensuite en résidence officielle.

Le grand monarque recevait en ces lieux les nobles et les ambassadeurs étrangers. C'est également ici que Shâh Abbâs Premier a célébré, pour la première fois, la fête du Nouvel An, Norouz.

Ali Qâpu, symbole de l'art safavide

La décoration intérieure est si somptueuse qu'elle semble impossible à décrire en quelques mots. Une fois entré, on se perd dans une collection d'œuvres d'art décoratives. Cette grande et massive structure rectangulaire est riche en fresques murales faites par Reza Abassi, peintre de cour de Shâh Abbâs Premier, et ses élèves.

Presque toutes les portes et fenêtres, très ornementées, ont été pillées lors des périodes de crise. Mais heureusement, l'unique fenêtre du troisième étage a héroïquement résisté aux ravages du temps.

Promenade à l'intérieur du palais

En montant au premier étage de ce monument majestueux, on se retrouve dans le vestibule du palais, employé autrefois par les soldats et les domestiques du roi. Puis, un petit escalier en colimaçon nous conduit au deuxième étage, surnommé "Charbatkhâneh", lieu de réception et de rencontre commune. Tout en montant, les tuiles multicolores de l'escalier, aux dominantes couleurs bleues, incarnant le ciel et la mosquée, et jaunes, souvenir de l'immensité désertique de l'Iran, se reflètent dans les yeux. Au troisième étage, on se retrouve sur une large terrasse de 18 colonnes en bois, offrant une perspective magnifique de la place et de la ville. Tout ébloui par cet ivan merveilleux et par l'air frais, embaumé d'un léger parfum de torchis, on se laisse emporter par son imagination à l'époque safavide. Et soudain, tout semble briller, des milliers de petits miroirs incrustés dans les colonnes, murs et plafonds font rebondir la lumière dorée d'une salle à l'autre du palais. Les motifs extravagants des fresques sortent alors de l'ombre: paysages naturels, femmes dévoilées, animaux fantastiques et fleurs. Et on voit le grand monarque qui, entouré de princes, de grands et de domestiques, observe, du balcon immense de son palais, les tournois de polo organisés sur la place royale.

Si on continue la promenade on verra, au quatrième étage, le harem du roi et au cinquième, la chambre où le monarque faisait la sieste. On pourra y monter. Enfin, au sixième étage, on découvrira le superbe salon de musique: son plafond s'agrémente de moulures en plâtre, en formes de vases, qui provoquent une impression saisissante, tout en améliorant l'acoustique de la pièce.

Stupéfait par la splendeur du spectacle, on se mettra ainsi à murmurer:" Quelles mains ont-elles donc pu réaliser ce chef-d'œuvre, sinon des mains divines? "

Certes, cette question n'aboutirait qu'à une réalité: Ispahan mérite justement le surnom qu'on lui a accordé " la moitié du monde". Quiconque entre dans cette ville superbe est fasciné par sa beauté. N'est-elle pas le point de rassemblement des monuments prodigieux du monde entier, comme Ali Qâpu, honoré par tout Iranien , amoureux de l'art et de la culture persane? ■



L'éloge d'une francophone pour la langue française

Laisse-moi penser à lui
Laisse-moi toucher la pluie
Laisse-moi aller dans mes rêves
Laisse-moi parler d'un jour en brève

Le jour où je la vis tout d'un coup
Un jour merveilleux, beau et doux
Un jour où l'histoire de l'amour se formait
Un jour dont la nuit, je me souvenais

Je lui ai parlé du monde où j'étais
Je lui ai parlé d'une chaleur d'été
Je lui ai parlé d'une histoire vécue
Je lui ai parlé d'un gain soudain

Un gain tout à fait glorieux
Un gain divin de la part des cieux
Victoire de penser à lui
Victoire de toucher la pluie

******

Lui aussi me dit dans mes rêves
Qu'elle voulut me parler en brève
D'un jour où elle me vit
Et que d'un amour doux, elle me dit

Elle me parla de son histoire
Réciproquement comme un miroir
Et me voilà amoureuse de lui
Et nous voilà sous une bonne pluie

Comme il est doux cet amour
Amour éternel, brûlant pour toujours
Toujours pur, toujours mutuel
Car lui est pour moi, et je suis pour elle.

Khadidjeh NADERIBENI

Et l'hiver vint…

Le soleil brille. Les filets de lumière fendent les feuilles des arbres et rampent dans les arbustes. La vie grimpe aux arbres comme une giroflée. Elle glisse sur la terre comme un chant. La forêt la respire. C'est le printemps. Tout sent bon. Les essaims se mettent à fabriquer le miel avec les essences recueillies dans les fleurs. Les merles sautillent pour chasser les moustiques. Les moineaux picorent la terre.

Ces jours-ci sont les premiers pour le jeune pin. Un petit pin, mince et vert. Aujourd'hui, il est très heureux. Pourquoi? On ne sait pas. Peut-être sans raison. Depuis le matin, il regarde les environs et se pose des questions sur ce qu'il a vu. Maintenant il pense aux réponses.

"Seul le silence est grand." La première phrase qu'il entend. Il ne comprend pas. Il regarde au dessus de lui.

- Ah! pense le pin en lui-même. Puis il demande : Excusez-moi! Qu'est-ce que vous dites?

Mais sa question reste sans réponse. Un haut pin, vieux et fatigué, majestueux et grave, aux feuilles parfaitement vertes, le regarde.

- Tu es jeune, dit-il. Vous ne vous êtes pas encore rencontrés. Le jeune lui lance un regard étonné.

Quand l'hiver est venu, tous les arbres sont allés à sa rencontre, dit le vieux. Ils faisaient cela à chaque saison et toutes les saisons leur donnaient les choses qu'ils demandaient: les feuilles, les couleurs, les fruits. Mais les arbres étaient très avides. Ils étaient beaux au printemps, aimables et de belles couleurs en été et en automne. L'hiver leur demanda ce qu'ils voulaient. Chacun formula ses demandes. Ils voulurent plus qu'ils ne pouvaient recevoir. Alors, l'hiver se fâcha et reprit ce qu'il leur avait donné.

Le pin regarde vers le ciel. Il est couvert. On dirait que les nuages courent à la queue leu leu. Ils vont et viennent, rapidement. Comme s'ils venaient chercher quelque chose. Les nuages veulent prendre le soleil, mais ce dernier leur échappe des mains.

Le pin continue: " La terre est verte. L'arbre est haut, majestueux et fier. Le vent vient, puissant et dangereux; cause de catastrophe. La terre est vide de verdure, toute sèche. L'arbre est blessé et vaincu. Il fait froid. On dirait que la vie prend ses jambes à son cou mais, ailleurs, sous une roche, la terre est encore verte.

Le pin hoche la tête doucement tout en regardant le jeune arbre.

- Peut-être que si l'on regardait au dessus de notre tête, dit-il, on trouverait un pin haut, vert. C'était le seul qui ne voulait rien de l'hiver.

Le pin regarde le jeune en souriant. Il paraît gentil.

- C'est le récit de la forêt, dit-il.

Le jeune lui lança des oeillades.

- C'est un plaisir de faire votre connaissance, dit-il.

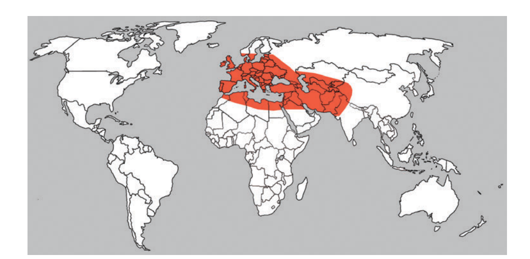
- Voici la pluie, cher ami ! dit le pin.

Quelques instants plus tard, une vapeur provenant des environs frôle les troncs, les feuilles, les branches. Le brouillard enferme la forêt de son épais manteau. Tout est silencieux. Comme si une main invisible faisait dormir la jungle.

Si on contemple ce paysage de loin, seul le vieux pin est visible.

Fâtemeh ASADI

Mortéza JOHARI





Le merisier

Nom scientifique: *Prunus avium*

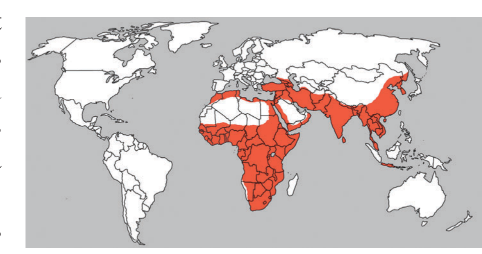
Petit arbre à feuilles caduques, il produit des fruits rouges et ronds et son bois de valeur est utilisé dans les constructions. Il peut atteindre une hauteur de 15 à 25 m et vivre jusqu'à 100 ans. Ses feuilles sont simples, obovales-elliptiques, un peu plissées, doublement dentées en marge, et le sommet du pétiole présente 2 ou 3 glandes rougeâtres. La fleur à cinq pétales et cinq sépales est habituellement blanche mais peut également passer par toutes les nuances jusqu'au rose. Elle peut être soutenue séparément, ou être en grappe ou en ombelle. La floraison a lieu en avril - mai avant la feuillaison.

Son fruit est le bonbon, de couleur rouge foncée virant vers le noir, et peut être groupé sur des pousses de dent. Il mûrit habituellement au milieu de l'été, et on le trouve dans les bois et les bordures de haies ainsi que dans les forêts sur l'humus doux.

Son bois est utilisé pour la confection de meubles, placages, et de panneautage décoratif. Il constitue également un bon bois de chauffage qui dégagera le parfum de sa fleur lors de sa combustion. Son fruit comestible est en général rapidement dévoré par les oiseaux. On le trouve en Iran dans toutes les montagnes d'Elborz et de Zagros, ainsi que dans les forêts des provinces du Nord et en Azerbaïdjân, Ardebil, Téhéran et Semnân. ■

Le léopard persan

Nom scientifique : *Panthera pardus saxicolor*



Ces félins ont un corps allongé et musclé. Leurs pattes sont larges et leurs oreilles sont courtes. Dans des régions tropicales, leurs manteaux tendent à être courts et lisses, tandis que dans des climats plus froids leur fourrure est plus longue et dense. La coloration du léopard varie du blanc au brun d'or lumineux, couleur de leurs taches qui virent parfois au noir. Des léopards mesurant jusqu'à 3 mètres de long ont été enregistrés mais cela demeure des cas rares, leur taille normale allant de 1,4 à 1,7 mètre.

Les léopards vivent dans les habitats très différents en fonction de leur milieu : ils peuvent s'établir dans des forêts de terre en contrebas, des montagnes, des prairies, ou des déserts. Chez le léopard persan, la période de gestation dure de 3 à 4 mois. Les femelles atteignent la maturité sexuelle à environ deux ans et demi. Elles ont en général des portées de trois petits. Les léopards vivent de 21 à 23 ans en captivité. A l'état sauvage, on estime que sa durée de vie n'excède pas les 7 à 9 ans.



Le régime du léopard persan est variable ; il se nourrit de petits mammifères et d'oiseaux mais également de plus grands animaux comme les cerfs, antilopes, bouquetins de Bezoar, et parfois des sangliers. Le léopard persan serait le plus grand léopard de toutes les espèces de léopards du monde.

On le trouve dans les chaînes montagneuses d'Alborz et de Zagros, et un nombre important a également été observé dans le Nord du Khorassân ainsi que dans les provinces de Golestân, Mazandarân, Gilân, Fârs, Ardabil, Kurdistân, Lorestân, Tchahârmahal, Bakhtiâri, Kohgiluyeh, Boyer-Ahmad, Esfahan et à l'Ouest de l'Azerbaïdjân. ■

- Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.
- En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.
- Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.
- Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.
- La Revue de Téhéran se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.
- Toute citation reste autorisée avec notation des références.

S'abonner hors de l'Iran



Effectuez le virement bancaire depuis votre pays sur le compte indiqué ci-dessous, puis envoyez le bulletin d'abonnement dûment rempli, ou votre adresse complète sur papier libre, accompagné du récipissé de votre virement à l'adresse de la Revue.

(Merci d'écrire en lettres capitales)

NOM ________ **PRENOM** ________

NOM DE LA SOCIETE *(Facultatif)* ________

ADRESSE ________

CODE POSTAL ________ **VILLE/PAYS** ________

TELEPHONE ________ **E-MAIL** ________

☐ **1 an** **50 Euros**

☐ **6 mois** **30 Euros**

Adressez votre virement à l'ordre de: Etela'at
Chez Barclays Bank PLC

N° de compte: 47496522
Code succursale: 20-10-53

Adresse: Barclays Bank PLC
Bloomsbury & Tottenham Couer Road Branch
P O Box 11345
London W12 8GG
UK

Bulletin à retourner avec votre règlement à :

La Revue de Téhéran, Etelaat,
Ave Nafte Jonoubi, Bd Mirdamad,
Téhéran, Iran
Code Postal 15 49 951 199

Règlement possible en France et dans tous les pays du monde

- ماهنامه «رُوو دوتهران» در دکه‌های اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.
- در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.
- مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.
- چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.
- «رُوو دو تهران» در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.
- نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

فرم اشتراک ماهنامه «رُوو دو تهران»

مؤسسه ________

نام ________ نام خانوادگی ________

آدرس ________

کدپستی ________ صندوق پستی ________

تلفن ________ پست الکترونیکی ________

برای داخل کشور

- ☐ یک ساله: ۷۰/۰۰۰ ریال
- ☐ شش ماهه: ۴۰/۰۰۰ ریال

اشتراک از ایران برای خارج کشور

- ☐ یک ساله: ۲۰۰/۰۰۰ ریال
- ☐ شش ماهه: ۱۲۰/۰۰۰ ریال

- حق اشتراک را به حساب جاری ۲۵۱۰۰۵۰۶۰ نزد بانک تجارت شعبه میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱ (قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت در سراسر کشور) به نام مؤسسه اطلاعات واریز و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک (یا فقط اسم و آدرس دقیق) به آدرس تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، ساختمان مؤسسه اطلاعات، امور مشترکین، نشریه **Revue de Téhéran**، ارسال نمایید.
- در صورت عدم دریافت نشریه تا ۱۵ روز پس از انتشار با تلفنهای ۲۹۹۹۳۴۷۱ یا ۲۹۹۹۳۴۷۲ بخش امور مشترکین تماس حاصل فرمایید.
- اشتراک تلفنی نیز امکان‌پذیر است.

مجلۀ تهران

صاحب امتیاز
مؤسسۀ اطلاعات

مدیر مسئول و سردبیر
محمد جواد محمدی

دبیر تحریریه
روح الله حسینی

تحریریه
اسفندیار اسفندی
املی نُوواِگلیز
عارفه حجازی

طراحی و صفحه آرایی
منیره برهانی

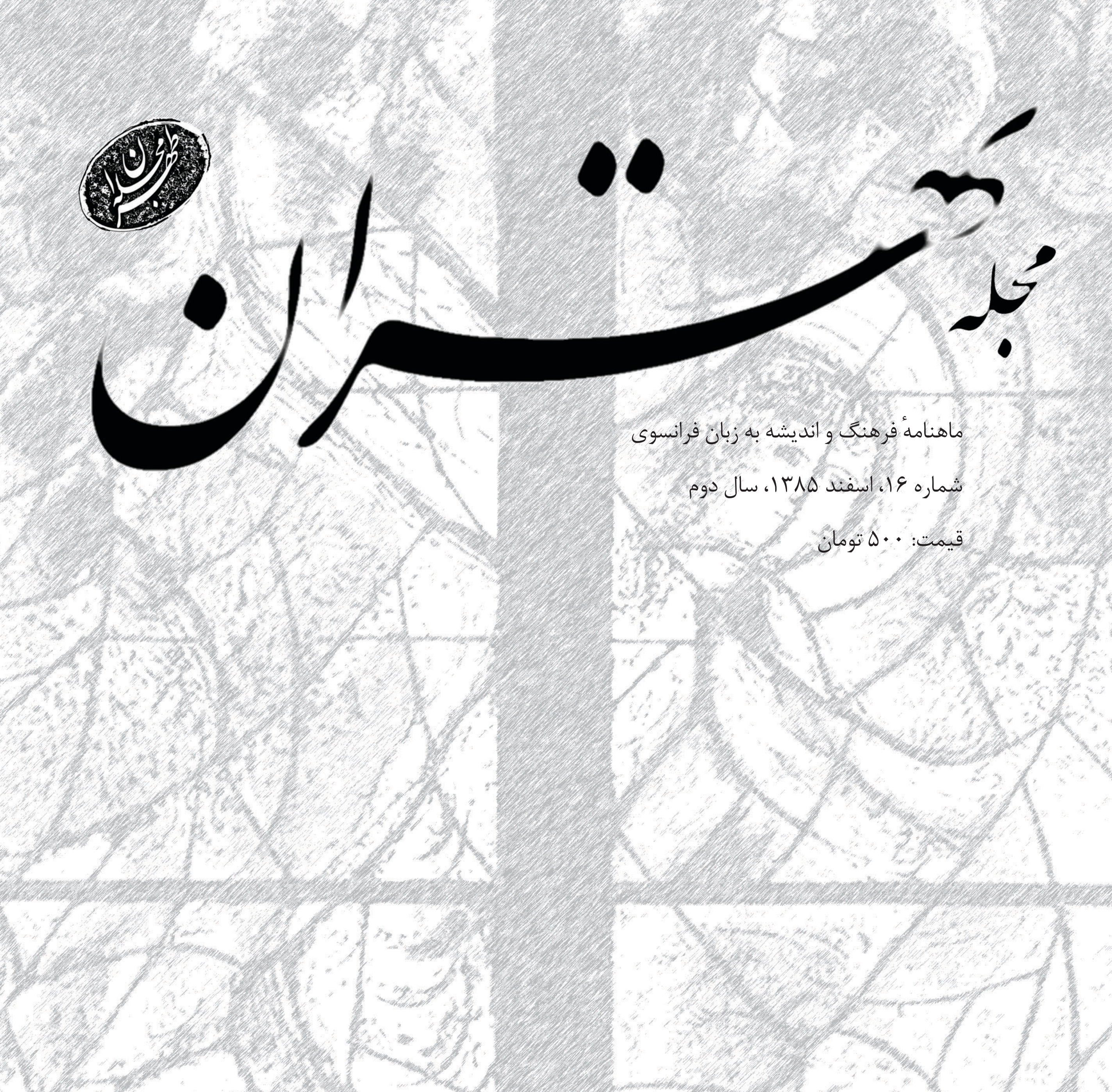
پایگاه اینترنتی
مرتضی جوهری

تصحیح فرانسه
بئاتریس ترهارد

ویرایش فارسی
محمدامین یوسفی

امور پستی
محمد رضا پورموسی

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسۀ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۴۹۵۱۱۹۹
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی:
rdt@etelaat.ir
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ



www.revuedeteheran.com